

ONZE KUNST

DEEL XXXII

1918

ONZE KUNST

DEEL XXXIII

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXXIII

17e JAARGANG · 1e HALFJAAR

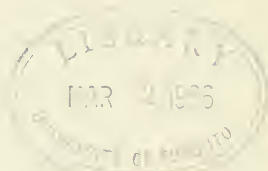
JANUARI-JUNI

1918



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.





JULES DE BRUYCKER

TEEKENAAR EN ETSER



HET gereedschap van den teekenaar weegt niet zwaarder dan dat van den minnezanger. Een teekenplank, inkt, pennen, veel meer heeft hij niet noodig. Wanneer hij tevens graveur is, zooals Jules de Bruycker, heeft hij luttel méér mee te voeren. Waar hij stil houdt, kan zijn zang van zwarte lijnen dadelijk op het blanke papier ontstaan. Hij is als de ketellapper, die zich op den hoek eener straat nederzet.

Wat weegt hij weinig in het zware leven! De liefde tot zijn ambacht vervult hem zoozeer, dat het hem onverschillig is, of hij in een paleis of op een zolder woont. Want er leeft evenveel passie in dengene die etst of hout snijdt, als in den fresco-schilder. Die kunst leeft heelemaal mee met den geest en de stemming van een mensch. Het is een handwerk, dat den eenvoudigen werker niet onderscheidt van den meest primitieven ambachtsman.

Gemakkelijker nog dan de schilders, konden teekenaars en plaatsnijders dus den weg der ballingschap uitgaan. Zij behoefden slechts een tafel, bij het licht van een raam. Zij, die ooit met vreugde handwerk hebben verricht, beseffen hoe het graveeren vele zorgen kan doen vergeten. Welke macht zou hen van hun venster kunnen wegrukken? En wat zouden ze met meer eer en overtuiging kunnen voortbrengen, dan hunne prenten?

Overigens leven plaatsnijder en teekenaar niet in het werkelijke leven. Of, juister gezegd, zij leven er op een heel bijzondere wijze. Zij zijn gehecht aan een vak, dat hen heelemaal in beslag neemt. Zij gelijken degenen, die den steen der wijzen zoeken. Buiten hun werk schijnen alle belangen van het leven hen verre en als in nevelen gehuld. Zij zijn verblind door hun begeesterend werk, en bij iedere ontdekking, die ons onbeteekenend zou toeschijnen, maar voor hen

reusachtig is, zouden ze wel willen uitroepen: „Avez-vous lu Baruch?" of een kreet van Archimedes.

Vooral het etsen is een romantisch vak. Het brengt den arbeider voortdurend in vervoering. Geen kunst is meer afhankelijk van haar wijze van uitdrukking. Geen ambacht laat sterker sporen na bij het scheppen van een werk. Van den aanvang af ondergaat de visie van den kunstenaar den invloed der mogelijkheden en der eigenschappen der techniek. Ik herinner mij den blik van Cottet, zijn vreugde uitend bij het inbijten van het koper: „Cuisine délectable!" riep hij uit.

Etsen is dus een kunst, waarbij de techniek medewerkt met de visie, waarbij de eene de andere meesleept langs heerlijke en onverwachte wegen. Het genot om op het koper te krassen of om in hout te snijden is niet geopenbaard aan degenen die de kunst onder een last van idealiteit willen verpletteren.

Die invloed van het vak op de visie is duidelijk merkbaar in De Bruycker's etsen. Deze kunstenaar raapte zijn gereedschap samen, en verliet het land in het begin van den oorlog, maar zijn hart liet hij te Gent. Van zijne gehechtheid aan zijn oude geboortestad getuigen zijne etsen. Ik vermoed dat hij zwaar aan heimwee lijdt. Waar lijden we overigens allen aan, in de ballingschap? Een ieder heeft het antwoord ras gegeven. Ons sentimenteel geheugen toovert enkele scherpe beelden voor het oog onzer verbeelding. En wat zijn ze eenvoudig en bescheiden, die beelden!

Omdat ze zoo bescheiden zijn, geven De Bruycker's prenten ons het ware beeld zijner stad. Een oppervlakkig beschouwer zal vóór die prenten misschien zeggen, dat de kunstenaar het Gentsche leven met een heel bijzondere visie weergeeft. Dit is een vergissing. Vooreerst de ware stad — het weze St. Winoxbergen of Brugge, Brussel of Lyon — is die, waar de oude ziel der gemeente zich verschuild heeft. Men moet geen oudheidkundige zijn om te beseffen, dat opeenhoopingen van gebouwen pas na lange jaren beginnen te leven. Dan is een niet te omschrijven gemeenschap ontstaan tusschen menschen en dingen. Die gemeenschap bestaat uit duizend schakeeringen, welke door deze gevoelens waargenomen en genoten kunnen worden.

Het ware tooneel der stad is dus haar oud centrum. Wie zijn de figuranten, die zich bewegen om die oude monumenten, in de smalle straten, onder de sombere portalen? De anonymen, die overal op elkaar gelijken en die van de „moderne wijken" komen, dezelfde in alle steden, komen er ongetwijfeld voorbij, maar in minderheid. Zij trekken er slechts doorheen. Zij, die deze oude straten bevolken zijn geheel

anders. Vooreerst mag men zeggen, dat zij in de wijk verblijven, en dat ze er de straten werkelijk van „bewonen". Bedelaars, venters, handwerkslieden, gebrekkigen, heel een geheimzinnige bevolking „bewoont" het warme en oude hart der stad, bezit de eenig ware stad, zooals hun oude kleeren hen bezitten, zij, die na hun dertigste jaar geen leeftijd meer hebben. De intense en zuivere visie van een stad is déze; het is hare hokvaste bevolking, gehecht aan hare oude gebouwen.

Daarom ligt heel Gent in de teekeningen van De Bruycker. Dat hij ze uitvoert te Gent, te Brugge of te Londen, men ziet er de roerlooze stad, men ademt er de lucht van haar armoedige, harde, droge en slimme bevolking.

Hij is even juist en wáár als Goya, wiens boertig accent zelfs de waarheid der portretten niet vermindert. Wat meer synthese in zijn werk, en minder theoretisch realisme van dertig jaren her, zou mij hem met Goya doen vergelijken. Maar men kan een kunstenaar beter naar zijn eigen werk afmeten. Iedere vergelijking voert ons overigens te uitsluitend tot een enkele atmosfeer. Wanneer ik zeg dat in den *Draak van 't Belfort*, en misschien in het *Huis van Jan Palfijn*, het licht verdeeld is met bedoelingen aan die van Rembrandt gelijk, dan leid ik de gedachte van den lezer opeens in een te nauwe en bijna geheel valsche baan. Ik zou een wereld oproepen die ver uitgaat boven het werk van den modernen meester, terwijl dit werk toch ook weer qualiteiten bezit, die men bij Rembrandt niet aantreft. Groote namen werpen een schaduw, zelfs op hetgeen hun niet toebehoort. Ook zou men, naar aanleiding van zekere pikante figuren of van zeker sterk en geestig accent, Callot kunnen noemen. Maar dan zou opeens zeker muskettiers-romantisme over De Bruycker's werk komen zweven. En hier ligt de romantische toets toch alleen in het uitzicht van het werk. Bij Callot openbaart die zich in een soort looze snoefzucht der personages, en tevens in den eleganten en uiterlijken trek der graveerstift. Hoeden we ons voor vergelijkingen, welke een schoolsch en al te gemakkelijk hulpmiddel zijn, en vooral te onnauwkeurig en onbillijk.

Beschouwen we dus het werk van den etser. Iedere prent verdient, tot onze vreugde, in het dubbele opzicht van uitvoering en gevoel onderzocht te worden. Want, zooals ik het over de graveurs in 't algemeen zegde, werkt deze met een bestendige passie.

De *Draak* is meer dan een algemeene visie van Gent. Het is een drama van den arbeid, waaraan de stedelingen niet vreemd kunnen of willen blijven. Gent is de stad der ambachten. Een bezoek aan het

kleine museum van oudheden, toont ons hare smeden, hare meubelmakers; de geschiedenis leert ons hare politieke macht. *Den Draak op het Belfort hijschen* is het groote werk der Gilden. Het is een merkteeken in den Tijd. Hunne waardigheid zal haar zinnebeeld hebben op het hoogste punt der gemeente.

Ook ontbreekt er niemand; en alle banieren zijn ontplooid. Een buitengewone stilte heerscht ongetwijfeld, terwijl de vervaarlijke koperen draak stijgt. De menigte, aan den voet van het Belfort, doet eenzelfde gebaar: een ieder trekt mee aan de kabels, in werkelijkheid of in gedachte. Uit de dichte massa steken eenige armen op, als tangen.

Hoe wonder expressief zijn die gebaren! Het zijn de gebaren van drukdoeners. Zij zijn van hun importancie doordrongen. Wanneer de werkman zijn zondagsche kleêren aantrekt, en hij weet dat hij gezien wordt, ontleent hij zijn gebaren aan de tooneelspelers in volksschouwburgen. Denk aan de rond-gebogen armen en aan den met gemaakte gracie opgeheven pink. Evenals een muskettier zijn vulgair-onbeschaamde elegancie heeft, heeft een ambachtsman de zijne; zwaarder, maar men vindt er de natuurlijke harmonie van den schoonen handarbeid in weer. Hij verbeeldt zich, dat hij zijne gebaren aan de helden van een blijspel ontleent, maar hij transponeert een slag van de schaaf, een worp met een touw, of andere op zichzelf wonderschoone bewegingen. Alvorens ik ze in eenig werk van De Bruycker opmerkte, had ik het bewijs der kunstenaarsvisie dezer gebaren alleen gezien in caricatuur, — Gavarni, Daumier. Daarom hecht ik veel waarde aan de zeer juiste bewegingen der menigte, die om de touwen van den draak krioelt. Hier valt, op het voorplan, den grooten man op te merken, voorovergebogen op zijn beenen en zoo omvangrijk of hij zelf al den ijver verpersoonlijkte, die hier wordt ten toon gespreid. Maar hij helpt geenszins. Integendeel, wanneer men hem een touw over den schouder moest leggen, zou hij er niet uitzien als een matroos, bezig aan de trossen, maar als een zandleurder die met emphase zijn volle kar voorttrekt. Tegen het Belfort schijnt een andere figuur onze opmerking te illustreeren. Zij is mager en vervuld van eigen gewicht; hare buurlui zien tegen haar op en luisteren; ongetwijfeld houdt zij zichzelf voor een orakel.

De Bruycker heeft met fijnheid de nuance gevat, die uitmaakt wat ik zou willen noemen *het zondagsche gebaar*, het gebaar van het janhagel dat zich plotseling in het openbaar weldadig betoont, van den pantoffelheld die opeens dapper is met het woord, van de kwezel die zich als een nihilist aanstelt. Maar dit alles drukt nog niet volkomen



JULES DE BRUYCKER: Het hijschen van den Draak op het Belfort van Gent.

uit wat ik wil doen bewonderen. Ziehier een voorbeeld van deze transpositie van de gebaren des volks. Toen te Brussel het kanon zijn stem deed hooren, klonk het eerste geknal gesmoord en ver verwijderd. Ik sloeg drie schoenlappers gade, zonder door hen gezien te worden; zij hoorden het geluid. Bij ieder schot hieven zij den arm op, en staken onnoozel-weg den wijsvinger omhoog. Zoodra ze mij gezien hadden, wijzigde zich dit gebaar. Het werd noch tragisch, noch dreigend; het werd alleen eleganter, het wilde „ronder" zijn, edeler en losser. Welk mensch is geen comediant, ten minste in de mate zooals deze drie schoenlappers het waren? En men moet deze comedie kunnen beschrijven, juist en oprecht, zooals de etser het doet.

In deze prent is er een andere comediant. Het is de *Draak*, die zijn naam aan het werk geeft. Hij legt een diepe onverschilligheid aan den dag, terwijl hij langs het gevaarte der ingewikkelde stellages opstijgt. Hij is zeker van zijne getrouwen, en laat zich met touwen omwinden als Gulliver te Lilliput. Hij werd niet geboren alleen uit menschelijke kunde. Hij was een god lang vóór zij hem zijn verguld koperen pantser gaven. Hij steekt de tong uit terwijl hij naar zijn gebied klimt. En ongetwijfeld — dit is de wensch der dwergen — zal hij hen tegen de booze geesten der lucht beschermen, die de ziel der stad zouden willen overmeesteren. Ziedaar de houding van dezen trotschen maar goedigen draak, zooals De Bruycker hem ons beschrijft met de krassen zijner naald op 't geverniste koper. De stellagie is ingewikkeld als de machinekamer van een fabriek. Om een feestmaal van twee uren aan te richten, zijn dagen werk noodig. Om een roos in Carmen's haar te kunnen bevestigen, moet maanden lang getuinierd worden. Om dit verguld beest op den top van het Belfort te hijschen, waren voorzeker eenige maanden timmermanswerk noodig. De graveur vertelt ons de geschiedenis van dit werk, de verbaasde burgers, nietige slekken, geven ons het commentaar.

Maar, evenals elken god door menschenhanden geschapen, wordt hij gevreesd, of zoo niet, vreezen de werklui eenig verraad hunner touwen. Onder den draak is de plaats ledig, men ziet er alleen een man, die gelijkt op een heksenketel op twee pooten. De open ruimte is helder over de geheele oppervlakte; overal, behalve op die plaats, heeft het penseel van den etser het zuur laten inbijten om een fijnen grijzen toon aan de prent te geven. De als tangen opgestoken armen waar ik hooger van sprak, lossen uit op dit wit met een ontroerend gevoel voor het geheimzinnige, dat De Bruycker zoozeer heeft doen spreken in zijn oorlogsteekeningen. In deze werken is de ontroering.

ik zal niet zeggen dieper, maar van een anderen aard. Het is niet alleen de dagelijksche ironie der grootste dingen, maar het zichtbare en heftige drama der fataliteit voegt er zich bij. Dit bewondert men vooral in de ets, welke het dichtst bij de vorige werken van den kunstenaar staat, en juist aan den *Draak* verwant is: *de Dood over Vlaanderen.*

De sneeuw, symbool van de ellende van den landbouwer, dekt den even heuveligen bodem. Geraamten van boomen, puinen, kruisen verbreken te nauwernood de witte wade. Een zware hemel weegt op den verkorten horizont, die nabij schijnt en het tooneel akelig omsluit.

Links rijst, als een rotswand, het portaal eener kerk op, en een toren; de steenen reus verdwijnt in de duisternis van den hemel. Dáár, de knekelbeenen zwaar gelaarsd, luidt de Dood de doodsklok. En de roep des Doods wordt aanhoord.

Alles haast zich, gebogen, naar het portaal. In de sneeuw zijn de wegen te nauwernood zichtbaar; maar de doodgravers vinden ze, komen samen en reppen zich, tusschen nog levende en jammerende dooden, naar de doodenmis. Op den zwarten stroom der bewegende overlevenden, drijven en schokken de lijkkisten. En de Duivel, met de priesterlijke alba bekleed, gaat óók naar de kerk, voorafgegaan door een helschen wierookbrander.

Zoo dragen deze slachtoffers hunne dooden gehoorzaam naar den fatalen Dood. Zij ondergaan gelaten de catastrofe. Enkele armen strekken zich echter wanhopig naar den priester uit, die aan den toren is opgehangen.

De Dood verschijnt in bijna alle nieuwere etsen van De Bruycker. In *Kultur!* evenals in *de Dood over Vlaanderen* beheerscht hij het tooneel. Hij kijkt in den muil van een monsterkanon, waarvan de wielen doen denken aan de zware met ijzer beslagen schoenen van het Duitsche voetvolk. Dit kanon wordt begeleid door het leger des doods. Trommelslagers, fusiliers, huzaren, het zijn al geraamten die op veroveringen uitgaan. De Bruycker gevoelt overigens het verleden en den invloed van het verleden in de meest moderne gebeurtenissen.

De kunstenaar beschikt over de geheele gamma der gevoelens en uitdrukkingen van zijn volk. Zelfs wanneer men oude stadsmarkten heeft gezien, te Mechelen, te Gent, te Ieperen, is het waarschijnlijk dat De Bruycker ze ons opnieuw zal openbaren. Hij ziet de oude *Burchtplaats* te Brugge, de *Fruitmarkt* te Gent, de *oude Vlaamsche markt,* zooals die in werkelijkheid bestaan. En zoo zijne herscheppingen ons overdreven toeschijnen, komt dit doordien wij aan de oppervlakte der



JULES DE BRUYCKER: De Dood over Vlaanderen.

dingen zijn blijven hangen. In plaats van den afstand weg te nemen, die bestaat tusschen ons en het volk dat die tooneelen verlevendigt, hebben wij het naïef beschouwd als verkleede figuren, of als de schoenlappers die merken dat ze gadegeslagen worden, waar ik zooeven van sprak. In ieder geval gebaren zij niet voor ons. Ondanks hun koopmansgeslepenheid bezitten zij dit arsenaal van gevoelens en illusies waarop wij ons al te gemakkelijk verhoovaardigen. Deze veertigjarige met haar kind op de knieën heeft niet minder het gevoel van elegancie dan een moeder uit den burgerstand. De sjaal die zij heeft geërfd vertegenwoordigt zeker heel wat meer en is onbetwistbaar mooier dan gelijk

welke *châle des Indes* van onze grootmoeders. Een al te gemakkelijke lach zou ons hier een deel kunnen verbergen van hetgeen de kunstenaar met het oog des geestes waarnam.

Om De Bruycker te begrijpen, moet men denken aan de blikken die een Gavarni werpt op het ras der *ronds-de-cuir*, op de militairen, op de bourgeois, die ongetwijfeld niets verstaan van de vrouw met haar sjaal. Het volk dat krioelt op de marktpleinen van den graveur is niet méér gekunsteld, en niet caricaturaler dan de herderinnen van Trianon, de Patriotten van 1830, de werkman aan zijn werk of de geleerde voor zijn reageerbuisjes. Men vindt slechts caricatuur wanneer men te onnoozel aan een conventioneel en eenzijdig gezichtspunt hangen blijft.

Deze personages in de etsen van De Bruycker zijn te nauwernood van hunne omgeving afgescheiden. Het zijn silhouetten, uitgesneden uit een antieke atmosfeer. Zij zijn het uitvloeisel van een steenen omgeving, welke, schijnt het, met hen zou verdwijnen. De lompen, door de vijf figuren op het voorplan van *de Burchtplaats* gedragen, zijn geen lompen. De vrouwen welke ons „pakken" toeschijnen, zijn met zorg gekleed, aangezien de woorden lompen en flarden van beteekenis veranderen naarmate zij dalen of stijgen langs de ladder der fortuin. Zoo al die kleedingstukken die prachtige grijze tonen verkregen hebben, als die van de aarde en van de straatkeien, dan is het dat ze sedert minstens twee geslachten schepselen kleeden, waarvan het leven tusschen de grijze steenen en de grijze keien verloopt. De costumes van De Bruycker's figuren, zelfs wanneer ze uitgedacht zijn als in *Loopgraaf*, dragen de sporen van den tijd.

Zoo gaat het ook met de oude voorwerpen, welke op De Bruycker's *Markten* te koop worden aangeboden. Stellig, er bestaat een hiërarchie der waarde tusschen deze voorwerpen, maar op het toppunt dezer hiërarchie staat een of ander prentje van Napoleon, dat precies evenveel waarde heeft als een kleine Chardin, door een groot kunsthandelaar van den boulevard opgepoetst en opgehemeld. Wanneer wij dit vergeten — ik herhaal het — wanneer wij vergeten dat de antiquair van den boulevard net evenveel waard is als de uitdrager van het kraampje, loopt men gevaar om de diepte te miskennen van de studie naar het leven bij den kunstenaar-etser, die als ieder waar kunstenaar, het midden houdt tusschen subjectieve begeestering en de zuivere visie der voorwerpen.

Ik kan niet zeggen hoe machtig de prent, die ons bezighoudt, Brugge voor ons oproept. We vinden er de geheimzinnige teekenen,



JULES DE BRUYCKER: Kultur!

waarover ik in het begin dezer bladzijden gesproken heb. Ongetwijfeld dragen de personages tot de gelijkenis bij. De oude met zijn pijp is wel de dorre wilgentronk, zooals hij zijn oude knoken op een bank aan de Brugsche „reien" laat rusten. En de pijp, die hij als een voorwerp van eeredienst vasthoudt, is voorzeker het zinnebeeld van het stoïcisme der oude, sombere stad. Maar het stoïcisme heeft zijn, helaas, soms enge grenzen! Zoo is de oude, die men in profiel ziet, geenszins vervuld van berusting. Hij is van een kwaadaardige leelijkheid, als een helsche geest. De derde manspersoon vertoont ons, integendeel, een goedzakkigen rug, al ziet hij er te duchtig gespierd uit om heelemaal een goedzak te zijn.

Heel dit volk leeft van kruimels, hier van aardappelen, in Italië van macaroni. Maar hier zijn nevel en regen nooit ver weg. Ook richten deze handeldrijvende mieren tenten op. Niets nieuws: versleten doek, hout van een afbraak. Dit alles lijkt op een kinderspel. Maar

het is eenvoudiger, en het is geen spel. Zijne kleeren beschutten hem niet genoegzaam; dus bouwt hij een tijdelijk huisje dat, misschien, even geriefelijk is als de slaapstee waar hij den nacht zal doorbrengen. Eenige van die kraampjes zijn opgericht tegen het gothische gebouw, dat het tooneel afsluit. Nabij dit laatste krioelt een menigte, zooals we die in ander werk van den meester weervinden, nl. in zijne oorlogsherinneringen. Er is ook de kreupele jongen, die we op *het Huis van Patfijn* terugvinden.

Deze laatste prent, evenals de *Draak*, maar ànders, is meer dan een stadsgezicht van Gent. Overal gaat de beteekenis boven de voorwerpen uit. Links, voor drie 17e-eeuwsche huizen, is een bijna onwaarschijnlijke groep gebogen over een kraampje. Men kan niet raden wat ze verrichten. Het is geen belangrijk iets, maar 't gebeurt in 't centrum van het leven der huisvrouwen die er omheen geschaard zijn. Zij dingen ongetwijfeld op den prijs eener eetwaar. Het is heel het dagelijksche en eeuwige leven. En het gebeurt in de enge schaduw, die wel het licht is der in steden opgesloten menschen. Zelfs de zon, die het bovengedeelte der gevels en het straatje in den achtergrond verlicht is een bleeke zon. Heel de filosofie welke dit werk bevat ligt in de wijze waarop de zonnestralen zijn verdeeld. Een accent verhoogt de uitdrukking van het tooneel. Ik bedoel een bloem van die straaltjes waar de lucht lang onbeweeglijk blijft: een onderkomeling op krukken, zwart insectje dat zich afteekent op de eenige heldere vlek die op de straatsteenen valt. Hij staat daar als de dwergen in de verblindende zon van Lombardije.

Een andere bloem van den bodem, d. w. z. van de Gentsche straten, is blijven staan op een ander tooneel van den grooten kunstenaar De Bruycker: *de Fruitmarkt te Gent*. Het is een kokette koopster, getooid met een hoed als een ooievaarsnest. „Sans ironie, le monde serait comme une forêt sans oiseaux.” In plaats van ironie zou men het potsierlijke kunnen zeggen, en een aphorisme uitspreken, dat even ver van het paradoxale zou verwijderd zijn. De onzinnige hoed van die vrouw slaakt argeloos een valschen en schrillen kreet. In geen prentenalbum van eenig meester vindt men zooveel arrogancie in een nochtans zoo goedige silhouet. De koopster is blijven staan vóór de manden met appelen, door twee verschrompelde kooplui uitgestald. Hare wijduitstaande armen dragen twee ledige manden, terwijl hare vuisten op de heupen rusten, aan beide zijden van een vooruitstekenden buik, een buik voor een victualiën-markt. Boven op haar lang hoofd waggelt in onwaarschijnlijk evenwicht de beruchte hoed, versierd met vier



JULES DE BRUYCKER: Oude Burchtplaats te Brugge.

oude haneveêren. Achter die figuur, in een andere koopster, herkent men een mager, te Gent dikwijls voorkomend type.

Achter in het tooneel, zijn koopers en verkoopers langs andere kraampjes onder open lucht gegroepeerd. Men ziet ouderwetsche karretjes, een oude paraplu, en verderdoor, als achtergrond, eenige gevels die, men weet niet waarom, de gewone bestemming van huizen verraden, die rond eene markt oprijzen. Zij schijnen daar uit een of ander dorp te zijn verplaatst, en door boeren te zijn bewoond. Zij hebben den geur der aarde en der boerenherberg; men verwacht er zich aan, stroo uit de venters te zien steken. Een gevel draagt hier als een

schoenlapper of een timmerman, de merkteekenen van zijn beroep. De markt is een landelijk eiland midden in de stad.

Overal doet De Bruycker ons gevoelen, dat dit niet de ware stad is, dat hier het gezag gedeeld wordt met den vreemde, den man van de boomgaarden en de moestuinen. En met welke subtiele nuancen, hoe eenvoudig zegt hij, hoezeer de menigte hier verschilt van andere markten. Men kan zich wel voorstellen, dat de verkoopers zoowel als de koopers niet dezelfde zijn, maar het is niet gemakkelijk om dit in een prent duidelijk te maken. De kunstenaar geeft tot de eigen atmosfeer dezer handelscentra weer.

In een andere ets, *Oude Markt in Vlaanderen*, welke ik nog wilde vermelden, kan men bewonderen hoe goed hij er in is geslaagd om de visch- en worstenmarkt te kenschetsen. Die markt is een oude markt, maar, zooals ik zegde, vertoont De Bruycker ons juist datgene in een stad, wat niet veroudert. Vóór een zwarten kerkgevel, staan twee kraampjes met gedroogde visch. Men ziet die visschen aan het latwerk der kraampjes hangen. De figuren der koopers zijn bijna even breed als hoog. Iedere figuur is een type, in de manier van den graveur die zich slechts met individuen bezig houdt. Zoo de menigte bij hem juist is, komt dit doordien ieder individu tot de uiterste werkelijkheid is gekarakteriseerd.

Op 't voorplan zien we een compositie, die der schitterendste romantiekers waardig is. De Gustave Doré der *Contes drôlatiques* zou hierin behagen hebben geschept; Willem Linnig zou het hebben onderteekend. Waarom, denkt men, moet de eene kunstschool de andere verdringen? Ziehier een brok etswerk dat de romantische snaren doet trillen, welke steeds in een vergeten hoek van onszelven bestaan. Ik vrees dat wij, door het romantisme voor onnoozel, ijdel of ontgoochelend te houden, menig wonderwerk in de kiem hebben verstikt. Kunnen we geen behagen scheppen in een Clouet evengoed als in een Maurice Denis, in een Kadinsky als in een Goujon, in een Rousseau als in een Eppstein? De kunst moet onze gedachten verstrooien, verplaatsen; men late haar al hare middelen. Laten we de koopvrouw in ouden rommel, die in *Oude Markt* tegen een boompje aangeleund is, niet verwijzen tot de heksen en geraamten van 1850. Laten we het onderscheid vatten tusschen dat, wat slechts een handige aanwending is van het fantastische, en het werk van een merkwaardig visionair, dat we hier en in andere etsen voorgevoelen, en dat zich zoo wonderlijk openbaart in de groote oorlogsprenten als *de Dood over Vlaanderen* en *Kultur*.



JULES DE BRUYCKER: De Oogst.

Naar opvatting verwant aan de zooeven vermelde koopvrouw in ouden rommel, is de Dood in den *Oogst.* Deze figuur, die bijna heel de hoogte der prent inneemt, is een soort van koning der aarde, de landbouwer die werkt voor den Dood. Hij is gewapend met een veldflesch en een sikkel, logge schoenen en een pinnemuts. Dit is de Dood die tusschen ons woont, hij behoort niet tot een bepaalden godsdienst, noch tot een bepaalden stand; hij is ontdaan van alle rhetoriek, als ware meester der aarde. Hij is noch behaagziek, noch schijnheilig.

Achterin dragen de handlangers van den Dood de dooden naar den zwarten molen. Hij zelf is op 't voorplan der teekening aan-

gekomen langs een steenweg van schedels. Tusschen de tanden houdt hij een halm waarvan de aar op 't centrum eener stralende lucht uitlost. Zijne handen rusten op zijn getrouwen dienaar, wiens bloedige arm naar een andere figuur des doods is uitgestrekt, die menschenlichamen aan het maaien is.

Deze Dood, zoowel als de verkoopster van ouden rommel, zijn heerlijke en diepe visies van een tragische maar eenvoudige wereld. En in zulke wereld verwijlt De Bruycker herhaaldelijk. Ieder werk vertoont ons eenige groots bedachte figuur, waarvan het reëele ons schijnt te bevestigen, dat het tot een werkelijke wereld behoort, geschapen voor een breeder, dieper, wreeder en monsterachtiger leven.

Zoo is de mitrailleur van *de Loopgraaf* wel de god-Dood. Hij heeft het doodelijkste, gemakkelijkste, snelste vernielingstuig aangevat: de mitrailleuse. In de ellendige comedie is de Dood de souffleur, die dit tuig heeft ingegeven. Als een steeds tegenwoordige meester zet hij de armen der soldaten in beweging. Tusschen de tassen soldatenlijken welke in de loopgraaf liggen, staat hij alleen nog overeind, onder de gedaante van een geraamte met Pruisischen helm. De loopgraaf is een duistere krocht, twee luchtgaten laten een lichtstraal door, welke de doode lichamen, achterin en op het voorplan, doet onderscheiden. Hier dienen ze het mitrailleurs-geraamte tot voetenbank. Deze draagt weer de zware laarzen, zinnebeeld der onbewuste brutaliteit, en de sikkel die het leven wegmaait.

De Loopgraaf is een buitengewoon werk, zelfs in het œuvre van De Bruycker. Het is ook een werk waarvan de behandeling den kenner een groote vreugde verschaft. De etsnaald heeft er heerlijke accoorden opgewekt. Deze prent, evenals de overige oorlogswerken van den kunstenaar, toont met welken ernst van begeesterd ambachtsman hij, zonder versagen, zijn arbeid heeft voortgezet. De techniek is er, om zoo te zeggen, onafhankelijk van het onderwerp, of ten minste schijnt ons dit zoo, omdat De Bruycker, in tegenstelling met andere kunstenaars, niets van zijn kunst heeft prijs gegeven. Dit alles — ik herhaal het — is kunst, zonder de nalatigheden die vele andere teekenaars zich vaak veroorloofden. Hier wordt de actualiteit niet misbruikt om tekortkomingen te dekken.

Gott mit uns is ongetwijfeld het mooiste voorbeeld van deze loyauteit, van deze onkreukbaarheid. Wij vinden hier de mooie techniek van den *Draak* en van de *Markten* weer. De portieken der kathedraal, welke het tooneel afsluiten, zijn in zwarte schaduwen gehuld. Het beeldhouwwerk is er geteekend op een wijze die men tevens oud en



JULES DE BRUYCKER: Loopgraaf.

nieuw zou mogen heeten; het is als een goede Callot, die nà Renoir zou zijn uitgevoerd. In het benedengedeelte der prent is de wereld der larven, die hier aanbidden en ginds vervloeken, wel het meest ontroerende brok dat de groote etser ons heeft gegeven. De ontroering van het geheel staat hier gelijk met de eenvoudige en ingehouden tragiek van zekere figuren in de Gentsche werken van den kunstenaar.

De dichterlijkste, en tevens als techniek ook onovertroffen teekeningen, werden uitgevoerd te Oxford. Het zijn eenvoudige landschapjes in steen. Zooals Claus de bloemen van Kew heeft geschilderd, Baertsoen de schuiten op het water te Londen, Paulus de nevelige Theems,

Jefferys de kleurige schouwburgen, moest De Bruycker — behalve de realistische allegorieën die wij beschreven hebben — de sombere hoeken dezer Gothische gebouwen uitteekenen. Hij heeft Gent en Brugge niet te Oxford weergevonden — al kon hij de herinnering aan deze steden oproepen in andere teekeningen welke hij in Engeland heeft uitgevoerd — maar hij heeft er eene bries gevoeld van denzelfden tijd als die, welke hem in Vlaanderen lief is.

Deze te Oxford, naar de natuur uitgevoerde teekeningen zijn ons in hooge mate dienstig. De Bruycker's techniek spreekt er luide. Wij kunnen ze er verrassen in haar teedere kracht. Hij schijnt er zijn manier koelbloedig te hebben toegelicht. Waar minder passie tot uiting kwam, heeft hij behagen geschept in de zuiver stoffelijke uitvoering. Dadelijk bemerkt men, dat dit geen teekenwerk van een schilder is. Degene die dit geteekend heeft, is een teekenaar die alle kunstgrepen kent. Ik noem kunstgreep, alle uitdrukkingsmiddelen die een teekenaar langzamerhand in zijne loopbaan ontdekt. Het is een soort arsenaal van teekens. En een kunstenaar kan ze niet aan een ander ontleenen, ondanks hun oogenschijnlijken eenvoud.

Beschouw zulke werken, en gij zult een idee hebben van deze handig gebruikte procédés. Ondanks den lust, dien ik er toe gevoel, kan ik die procédés niet gaan beschrijven. Het zou een al te technische bladzijde worden, vrees ik. Ik laat mijn geest door dit bewonderenswaardige werk bekoren; kenners zullen hetzelfde doen. Het genot dat de ontleding van een goed werk verschaft, is nooit ondergeschikt aan het genot dat de uitdrukking ons kan bezorgen. Men derft alle kunstgenot wanneer men dát niet kent; de manier die den werkman verraadt, zijn geesteshouding, zijn smaak, zijn vernuft, alles in een woord, dat het voorwerp niet meer is, maar de voorstelling van het voorwerp, door de hand geleidelijk verwezentlijkt. Geloof niet, dat men de poëzie van een visioen zonder eenige stille pracht van techniek kan uitdrukken. Zelfs de werken van zuivere verbeelding behoeven die medehulp. De zwakheid van de meeste schilders der zoogenaamd cubistische school is een gebrek aan edele waardeering voor het handwerk. Een schilderij dat niet goed is uitgevoerd bestaat niet. De oorspronkelijkste en nieuwste conceptie behoeft een volmaakte en even nieuwe techniek. Dit is een levenskwestie voor het kunstwerk. Ik spreek geenszins als een behoudsgezinde. De techniek vloeit natuurlijker wijze uit de conceptie voort, maar zij is inwendig, evenals de stijl. Men heeft overigens gezegd, dat een slecht werkman niet eens een „bourgeois" is. Men moet dus deze Oxfordsche teekeningen liefhebben, waar de techniek luide spreekt en

ons boeit. In de andere teekeningen, brengt de levendige en diepe verbeelding van den kunstenaar, zijne techniek steunend, de wondere werken voort, die een heel afzonderlijke plaats zullen verdienen tusschen al wat aan den oorlog zijn ontstaan te danken heeft.

J. DE BOSSCHERE.





CORNELIS FLORIS' SCHOORSTEENMANTEL



ORNELIS FLORIS, sierkunstenaar, bouwmeester van het Antwerpsche stadhuis, beeldhouwer van het beroemde tabernakel te Zoutleeuw, ontwerper van tallooze schitterende grafmonumenten in ons land en daarbuiten — had in 1550 een eigen huis gekocht (¹). Het was gestaan en gelegen in de Everdijstraat te Antwerpen, en genaamd in St. Joris. Een meester van zijn slag kon echter zoo maar geen genoegen nemen met de eerste de beste burgermanswoning: P. Génard vertelt ons dat het huis geheel werd herbouwd naar de opvattingen van den nieuwen eigenaar, — en wij gelooven het gaarne. Volgens Génard bevond het huis zich, tot weinige jaren vóór hij schreef, nog in den toestand waarin Floris het had gelaten. Sedertdien werd het Anna-Bijns-gesticht er gevestigd, en Robert Hedicke zegt in zijn uitvoerige monografie over den meester (²) dat hij er tevergeefs naar merkwaardige overblijfsels heeft gezocht.

Ik meen den schoorsteenmantel uit Corn. Floris' woning te hebben weergevonden in een werk, dat blijkbaar aan Hedicke's aandacht is ontsnapt, en dat zich ook niet meer bevindt op zijn oude plaats, maar... in het Cluny-museum te Parijs.

De hierbijgaande afbeeldingen doen den stijl van den meester zóó overtuigend spreken, dat het wel overbodig is om meer nadruk te leggen op de attributie, welke trouwens in het museum zelf gegeven wordt.

Het eenige wat een nader bewijs vergt, is of het werk wel degelijk uit Cornelis Floris' woning herkomstig is. Uit de woning van een Antwerpenaar komt het zonder twijfel: dit wordt luide door de Scaldisfiguur verkondigd. En dan een Antwerpenaar wiens aanvangletters C F waren, zooals blijkt uit het wapenschild; en een Antwerpenaar die een

(¹) P. GÉNARD, artikel Corn. Floris, in de *Biographie Nationale*, VII (1880–83), p. 126.

(²) ROBERT HEDICKE, Cornelis Floris und die Florisdekoration. Studien zur niederländischen und deutschen Kunst im 16. Jahrhundert. Berlin, 1913, 2 vols. — Text, p 104.



CORNELIS FLORIS: Scaldis.
Middenstuk van den schoorsteenmantel uit zijne woning,
(thans in het Cluny-museum te Parijs).

bouwmeester of steenhouwer was, zooals men mag opmaken uit het merkteeken tusschen deze letters; en een Antwerpenaar die dezen schoorsteenmantel in 1555 liet plaatsen. Overtuigender kan het wel niet, dunkt mij. Nu zou men het geheele wapenschild kunnen verklaren als de signatuur van den meester op een werk dat voor een ander was uitgevoerd. Maar behalve dat zulke signaturen elders niet voorkomen, neemt zij midden in het werk, een veel te opzichtige plaats in, welke door geen enkel opdrachtgever van dien tijd zou geduld worden; het weze voldoende er aan te herinneren, dat op die plaats van den schoorsteenmantel in den regel het geslachtswapen van den huisheer

prijkt, om een dergelijke veronderstelling onmogelijk te maken. Het is waar dat Floris zijn huis in 1550 kocht, en de schoorsteenmantel pas in 1555 werd voltooid. Maar met de verbouwing zullen wel enkele jaren gemoeid zijn geweest; de meester was toen pas vooraan in de dertig, en zeker niet rijk genoeg om zijn huis zoo maar dadelijk met pracht en praal in te richten. En hij had het toen zeer volhandig met zware opdrachten: juist in de jaren 1550—55 voltooide hij het tabernakel van Zoutleeuw, de graftombe van Frederik I te Sleeswijk, de graftombe van Merode te Gheel, epitafen te Breda, te Assendelft enz. Is het dan te verwonderen dat de kunstenaar pas in 1555 den tijd vond om de versieringen van zijn eigen schoorsteen te voltooien? Ik meen niet, dat de hier voorgestelde identificatie in ernst kan betwijfeld worden.

Beschouwen we het werk thans van wat naderbij. Het heeft, zooals al wat uit Corn. Floris' werkplaats kwam, meer te beteekenen als een proeve van sierkunst dan wel als beeldhouwwerk.

De reeds vermelde „Scaldis" op het middengedeelte doet denken aan een Hellenistischen stroomgod; Floris toont hier, dat hij bezuiden de Alpen niet alleen de meesters der renaissance, maar ook zijne „klassieken" heeft bestudeerd. De Scaldis ziet er met zijn kroon van waterplanten en zijn rieten scepter overigens een beetje suf uit, al kan men hem een zekere gracie niet ontzeggen. De vier vrouwelijke caryatiden, welke de drie hoofdvakken insluiten, zijn ook vrij onpersoonlijk; hunne uitdrukking is nul, de behandeling der draperieën slapjes. Zij stellen vier „Deugden" voor; vooreerst de drie Theologische Deugden: *Geloof* (Fides) kruis, kelk en hostie dragend; *Hoop* (Spes) staande op een anker, waarvan haar linkerhand den ring en haar rechter den tros vasthoudt; *Liefde* (Caritas) met een kroon en twee kinderen; de vierde figuur met geboeide handen, staande op een slang, moet een der cardinale Deugden, *Voorzichtigheid* (Prudentia) verzinnebeelden.

Beter dan in deze figuren is Floris in zijn element in de beide zijstukken, waar hij zijn decoratieve fantasie vrijen teugel viert. Ieder paneel bevat een typische Floris-cartouche, voorgesteld als bestaande uit twee grillig uitgesneden, opeengelegde, door elkaar gestoken en omgekrulde stukken leder, kwistig versierd met vruchtentrossen, gestrikte linten, serpenten en maskers. Vooral deze maskers zijn karakteristiek; men ziet ze ook elders in dit werk: onder de voeten der caryatiden, en in het middenstuk als drager van het wapenschild en van twee vruchtfestoenen; het zijn veeleer dierlijke dan menschelijke wezens met wonderlijke uitgroeisels om het hoofd, die hun best doen om de potsier-



CORNELIS FLORIS: Schoorsteenmantel uit zijne woning.
(Cluny-Museum, Parijs.)

lijkste grimassen te trekken; men treft ze in eindelooze variatie in alle werken van Cornelis Floris aan (1). Elke cartouche bevat een allegorische voorstelling; ter linkerzijde de Pelikaan, die zich de zijde opent om zijne jongen te voeden: het bekende symbool van den offerdood van Christus en der Liefde. De voorstelling ter rechterhand is moeielijker te verklaren: men zou het voor een herhaling van den Pelikaan kunnen aanzien, maar dit ware onzinnig. De verklaring is te vinden in het *Speculum Ecclesiae* van Honorius d'Autun (± 1090—1120), dien ik citeer volgens Émile Mâle (2): „L'aigle est de tous les animaux celui qui vole le plus haut, et le seul qui ose plonger son regard dans le soleil. Quand il apprend à voler à ses petits, il vole d'abord au-dessus d'eux, puis il les prend sur ses ailes étendues. Ainsi le Christ s'est élevé dans le ciel plus haut que tous les saints, puisque son père l'a pris à sa droite. Il a étendu sur nous les ailes de sa croix, et nous a portés sur ses épaules, comme la brebis égarée." (Sermon pour le jour de l'Ascension.) Het is inderdaad duidelijk dat de kunstenaar een arend, die zijne jongen op den rug neemt, heeft willen voorstellen; deze symboliek is hiermede dus verklaard.

Er blijft mij een woord te zeggen over de herkomst van het werk. In den catalogus van het Cluny-museum wordt het als volgt vermeld:

„No. 291. Bas-reliefs en pierre sculptée, provenant d'un château près de Bruxelles. XVIe siècle. — Ces bas-reliefs, d'une conservation remarquable, représentent un fleuve, deux cartouches d'animaux encadrés dans de riches ornements et les quatre figures de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Prudence. L'écusson placé au-dessus du fleuve porte la date 1555. L. 2.47, h. 0.90" (3).

Op mijn vraag om nadere inlichtingen omtrent de herkomst van dit werk, was de tegenwoordige Directeur van het museum, de heer E. Haraucourt, zoo vriendelijk, mij (op 15 Sept. 1916) te schrijven: „Nous ne possédons aucun renseignement nouveau sur l'amortissement de cheminée qui vous intéresse, — ou du moins sur son origine, qui reste vague: „Provient d'un château, près Bruxelles."

„Cette pièce est entrée au musée en Février 1844; elle appartenait,

(1) Een oorspronkelijke teekening voor zulke maskers, welke ik aan Corn. Floris meen te mogen toeschrijven trof ik aan in het Fitzwilliam-museum te Cambridge en publiceerde ik in *The Burlington Magazine*, November 1916. Dit zou, behalve de aanvangletters in de *Liggeren*, de eenige bekende teekening van Corn. Floris zijn.

(2) L'art religieux du XIIIe siècle en France. Paris. 1910, p. 57.

(3) Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue et description des objets d'art etc. par E. du Sommerard. Paris, 1883.

avant cette époque, à une „mademoiselle Delaunay". L'estimation fut alors de 2500 francs. Et cette intéressante sculpture fut classée dans l'ensemble de la collection du Sommerard, à laquelle pourtant elle n'avait jamais appartenu, mais dans laquelle on l'introduisit par voie d'échange, avant l'inventaire définitif qui devait servir de base à la transaction en vertu de laquelle la collection du Sommerard allait devenir propriété de l'État.

„Une garniture en cristal de roche (un lustre et deux candélabres) estimée 1500 fr. fut donnée à Melle Delaunay, avec un supplément de 1000 fr. en numéraire, et Melle Delaunay livra le bas-relief.

„Qui était cette demoiselle Delaunay? Comment possédait-elle cette sculpture? Je ne trouve sur ce point aucune note."

Wellicht kan de publicatie dezer gegevens er toe bijdragen, om meer licht te ontsteken omtrent de lotgevallen van dezen schoorsteenmantel en — wie weet? — van den verderen inhoud van Cornelis Floris' huis.

P. BUSCHMANN.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

SUZE BISSCHOP-ROBERTSON ❧ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN IN DEN LARENSCHEN KUNSTHANDEL ❧



IEN jaren geleden opende de Larensche Kunsthandel hare zalen in het mooie patricische gebouw aan de Heerengracht, met eene tentoonstelling van werken der schilderes, die nu — ter herdenking — wederom den schoonen ernst van haar kunst uitbreidt langs de wanden. Een ernst, die, door de realiteit heen, gloeit in diepe kleuren, en vol werkelijkheidszin nochtans zich tot romantiek verheft, en van daaruit zich neerbuigt over het tragische. Het is de schoone ernst van het 'impressionisme', maar gezien onafhankelijk van het 'oogenblik'. Het moment is opgelost in eene langdurige, aandachtige, beschouwing der dingen en menschen. De vormen en kleuren, zwaar en diep als beladen met de dracht des levens, getuigen niet alleen van den schijn der dingen, maar ook van het wezen van ... ja waarvan: van haar eigen eenvoudige, eerlijke, echt-ménschelijke ziel.

Of men een atelier-hoek ziet met achteloos neergeworpen dingen, of een achterbuurt, of een binnenhuis of den ouden toren te Harderwijk, of een stilleven met tinnen schotel en appels, — het is âl om 't even: het impressionisme heeft zich verdiept in ernstige meewarigheid om het lot der dingen. Het is of zij meer den binnenkant ziet dan den buitenkant, het 'menschelijke', dat er overal in verborgen lag. Men heeft haar werk dikwijls mannelijk genoemd, om de kracht van haar temperament, om de breedheid van haar schildering, de zwaarte van haar toets, om de diepheid van kleur en volheid van toon, — maar het is veeleer het echt menschelijke, alle eenzijdigheid omspannende gevoel, dat haar handwerk beheerscht, hetwelk men onbewust bewondert. Welnu, dit algemeenmenschelijke is méér dan eenzijdig vrouwelijk. In dien zin is b.v. ook Käthe Kollwitz méér dan vrouwelijk.

Käthe Kollwitz, Vincent van Gogh, Jan Toorop, Jozef Israëls... zij zijn haar verwante geesten; maar, terwijl de een meer teekenaar is (expressionist) en de ander meer dichter of ziener, getuiger of prediker, is zij méér dan één hunner zuiver schilderes. Zij is pictuaal in haar kleur en toon, in haar werkwijze en ook in haar onderwerpen. Wel eens moest daarom een tekort aan psychologisch inzicht worden erkend, — zelden b.v. gaf zij rechtuit een menschelijk gelaat te aanschouwen. Doch ik moet bekennen, dat meer en meer bleek, dat haar schroom of onvermogen om het 'portret' van den mensch te geven — hoe vaak zag men afgewende houdingen en gezichten — innig verband houdt niet zoozeer met de beperktheid van haar talent als met den aard daarvan. De oude vrouw in het groote interieur toch moge geen portret zijn, — zij is méér: zij is het tragische leven zelf, zij is het menschenlot, dat zich in lijden en dulden nauwelijks boven de natuur van het leven vermocht te verheffen. Toch is er geen tendenz in, geen schijn of schaduw van politiek, van caricatuur, — omdat zij zuiver picturaal bleef.

In tien jaar blijkt haar psychologisch besef zich te hebben verbreed en verdiept. En uit de donkere diepten van haar palet schijnt een echt menschelijke ziel u tegen, die schildert uit drang en uit verlangen naar een schoonheid, die vooral „schilderachtig" is.



ARTI ET AMICITIÆ ❧ TENTOONSTELLING VAN TEEKENINGEN EN AQUARELLEN DOOR LEDEN DER MAATSCHAPPIJ ❧ Het is niet te loochenen, dat de groote tijd der waterverfteekening, die in het Haagsche impressionisme bloeide, voorbij is. De Hagenaars hebben school gemaakt, maar het schijnt, dat de tijd haar leerlingen niet gunstig meer is. Niet alleen de groote aquarellist Weissenbruch — een geniaal werker, zoowel in het groote atelierstuk als in de kleinere studies, waarin de natuurmomenten op heeter daad werden betrapt, uit zijn driftig penseel op 't papier gevloeid — laat een leegte achter zich, doch ook Jacob en Willem Maris, Mesdag en Jozef Israëls en Mauve, — zij lieten allen, toen zij vielen, een ruimte achter, waar geen nieuwe gestalten verrezen, die tot hun hoogte reikten. — Wat er nog aan talenten overbleef was vereenigd in de Hollandsche Teekenmaatschappij. De ongunst der tijden voor de aquarelleerkunst trad ook naar voren in het modernisme van allerlei gading, waarin het kenmerkende intellectualistische, de *lijn* overheerscht, terwijl zelfs de kleur min of meer meetkunstig (stippel, streep, vlak en omtrek) werd verwerkt. Dat intellectualisme heeft het impressionisme in een hoekje geduwd of het van 't geloof van zijn levenskracht beroofd. De talrijke blijken van zulk levensarm impressionisme gaan wij voorbij, hopend op een wederopbloei.

Een nieuwe kant zijner kunst laat *Jan Veth* zien in zijn buitengewoon belangwekkend portret: in een sterk doorgevoerd werk, zeer intellectualistisch aangezien, doch dat in zijn psychologische uitdrukking diep leed vertolkt. Het nieuwe is, dat dit geschiedt buiten het impressionisme (Israëls!) om.

Een magistraal aquarium-stuk van Dysselhof, overweldigend door kracht van teekening, breedheid van aanleg en zwier van voordracht, vormde een tweede verrassing.

Aan een groot havengezicht van Hobbe Smith viel de koninklijke onderscheiding te beurt.



ERNEST LEYDEN ❧ TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN IN „DE BIJENKORF". Zigeuners en Pioenrozen, een Portret en een Naakt, de Reguliersgracht en een Bergweg, een Boekenstallejte en een Strand, — langs deze verscheidenheid van onderwerpen dartelt dit luchtig talent, als een vlinder langs een lentetuin, en werkelijk, het puurt overal wat schoonheid uit, welkom als honig voor weinig verwende smaken. In drie jaar tijds zou zich dit talent gevormd hebben, zoo gaat de marc. Van de kantoorkruk tot den Bergweg (Hillegersberg), is een heel eind!

Wat kleurenspel van bloemen en vruchten, oppervlakkig bekeken — maar toch den schoonen smaak streelend —; wat impressionistisch borstelen van stadsstraten en -grachten en van een paar wintertjes; wat romantisch zwerven door de moderne stad (Amsterdam), langs de Loosdrechtsche plassen, het strand, en terug langs Zigeuners naar het Boekenstalletje; het een met het ander vormt een talent, dat u aangenaam bezighoudt, — voor een oogenblikje. Toch, als 't schilderen iemand zoo „aanwaait", dan heeft men zich niet te verwonderen, dat het diepere wezen der schoonheid zich verbergt, omdat het schaamt zich te onthullen voor blikken, die zoo vluchtig fladderen van het eene naar het andere ding.

Men heeft ál te luidruchtig dit talent geprezen, alsof met één slag het meesterschap was veroverd. Laat hij zich nog jaren lang leerling voelen, werken en leeren, aandachtiger zien en dieper tasten! De vluchtige gemakkelijkheid van zijn schilderen kan een gevaar worden.

Het krioelt in dezen „Bijenkorf" van wezens, die misschien nijvere werkbijen zijn, doch bij het vluchtige bezoek dezer magazijnen vlinders gelijken. Wondere verlangens drijven hen voort in deze bonte wereld. Enkelen dwalen af naar de hoogere kringen dezer kunstzalen. Zoeken zij schoonheid? Kleuren lokken hun oogen: zeker, daar is schoonheid, oppervlakkige schittering met hier en daar wat dieper gloed. — Laat de schilder zich spiegelen aan het beeld van de werkbij, die in de diepte de honigraten vult.



THÉRÈSE VAN DUYL-SCHWARTZE. ❧ PORTRETTEN BIJ DE FIRMA BUFFA. ❧ Een uitgezochte groep werken dezer vermaarde portretschilderes!

Wat dit buitengewoon talent vermag komt wellicht in het bij uitstek *picturale* — „Rembrandtiek" zeggen de meesten — van het welbekende portret van Lissy Ansingh, én in het bij uitstek *psychologische* van de familiegroep (der schilderes), het duidelijkst aan 't licht. De meeste dezer werken zijn reeds bekend, doch nu zij bij hernieuwde kennismaking, waarbij uiterlijke met innerlijke waardeering wordt verhoogd, niet aan belangwekkendheid blijken in te boeten, blijken zij ook de moeilijkste critische proef te kunnen doorstaan. Slechts hoogstaande portretkunst kan bij herhaald aandachtig, critisch beschouwen blijven boeien. Dat dit hier mogelijk was komt door de vereeniging van de psychologische belangwekkendheid met de picturale schoonheid.

Als schilderes, die in de 'mode' is — de modus is eene categorie die gaarne tot herhaling voert en tot sleur vervalt — heeft zij gevaren te duchten, waarvan zij zich dikwijls te weinig bewust was. Haar pictuaal talent, waarvoor zij blijkbaar, vooral in pastel, geen mededinging heeft te vreezen, redt haar menigmaal over psychologische ondiepten heen. Deze zijn bij bestelde portretten moeilijk te ontkomen. Oppervlakkige glans moet dikwijls gemis aan zielsdiepte, zelfs gebrek aan inzicht in karaktertype of persoonlijkheid bedekken. Daar zij echter steeds hare typisch picturale handigheid tot haar beschikking schijnt te hebben, kunnen de menschen zich daaraan verlustigen, evenals aan het smaakvolle, ja, de zoetheid, harer kleuren. Bij kinderportretten wordt dit zelfs een prijzenswaardige deugd, al ziet men ook van een kind achter de smettelooze kleuren, anders als bij een mooie pop, het kleine menschenzieltje, dat niet altoos zoo smetteloos hoeft te zijn. In den grooten mensch willen wij toch vooral de ziel zien, al is deze niet groot. Welnu, in deze kleine keuzetentoonstelling blijkt, dat zij in dit opzicht ook véél vermag.



LARENSCHE KUNSTHANDEL. RICHTINGEN DER NEDERLANDSCHE SCHILDERKUNST. Het is een verdienstelijke gedachte, te midden van de veelheid van richtingen, een poging te doen tot oriënteering. Voor anker gaan liggen, het peillood uitwerpen, het kompas raadplegen en het hemelgewelf beturen ... Van waar en waarheen?

Een kleine commissie van kunstenaars heeft den directeur der instelling bijgestaan in de keus en schikking der werken. Het is problematisch of kunstenaars, meestal bevangen in den kring van hun werk en belangstelling, daarvoor geschikt zijn. Critici zouden daarvoor het meest bevoegd zijn, doch daar deze in hun oordeel vrij willen blijven, kunnen zij zich daartoe niet leenen.

Van een 72-tal kunstenaars werd één enkel werk geplaatst. Vermoedelijk zullen nog een of meerdere dergelijke tentoonstellingen volgen. Want enkele ontmoet men hier met bevreemding, en velen mist men noode.

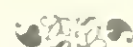
Wat allereerst aangenaam treft is de aesthetisch verzorgde ophanging der werken, in de mooi gebouwde zalen, te meer waardeerbaar als eenheid van architectonische en picturale schoonheid, waar de breuk dezer twee elders, zelfs in musea, een gruwel is.

Ter zake. Er heerscht in de keus der werken geen beginsel of leidende gedachte, zelfs niet in den zin der tegenstelling. Zoo geven deze zalen een beeld des tijds, neen van veel tijden: de chaos der schilderkunst. Jan Mankes' Leeuwenschedel en Jan Wittenberg's Pompoenen zouden een Heda, Van Aelst of Rachel Ruys welgevallig zijn. „Compositie No. 2" is slechts abstract schematisme zonder inhoud, uit welks kleuren misschien onze kleinkinderen hun droomen kunnen weven.

Van één tijd en tevens voor vele tijden is het pictuaal schoon. Mevrouw Bisschop-Robertson's *Koffiemalen*, Boasson's *Ondergaande zon*, bekende werken van André en Hetty Broedelet, Chris Lebeau's *Portret*, Th. v. Pelt's *Bloemen*, J. C. Ritsema's *Stilleven*, Marie Wandscheer's *O. I. kers* en Corn. Kuypers' *Bloembollenveld*.

Bij de oriënteering blijkt, dat degelijke stuurmanskunst het best de klippen van futuristischen waan en cubistischen onzin ontzeilt — tenzij men met geniale bevlieging tusschen Scylla en Charybdis döörzeilt. Doch geloof Schopenhauer, waar hij zeide, dat genieën in de eeuwen dun gezaaid zijn.

D. B.



MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: DEN HAAG :-:



AURITSHUIS. ❧ In het Mauritshuis heeft de directie in de plaatsing der schilderijen verschillende veranderingen gebracht. die het geheel zeer ten goede zijn gekomen en de verzameling overzichtelijker hebben gemaakt. Enkele groote werken uit de XVIde eeuw, b.v. de Kindermoord van Cornelis Cornelisz. van Haarlem zijn naar het museum in Haarlem overgebracht, waardoor er ruimte vrijkwam, die gebruikt is om het achterste zaaltje beneden links in te richten voor Vlaamsche kunst. De schatten van Rubens en Van Dijck, die het Mauritshuis bezit, zijn daar nu zoo goed mogelijk te zamen gebracht en Rubens' portret van Ophovius prijkt in het midden tegen een bespannen schot. De zalen met portretten beneden werden omgewisseld en boven heeft het groote doek van Jan Steen een betere plaats gekregen. In de zaal van den Saul en David hangen nu aan den tegengestelden wand de drie groote werken van Vermeer van Delft met de twee portretten van Hals van Jacob Pietersz. Olycan en zijne vrouw.

Een nieuwe aanwinst verdient nog bijzondere melding. Met hulp van de vereeniging Rembrandt en enkele particulieren werd een klein primitief schilderij aangekocht van een onbekenden Vlaamschen meester, een portret. Dr. Martin dateerde het, als van ongeveer 1510. Het is een paneel met felle kleurwerking van groen en steenrood, strak van lijn. De geportretteerde, die misschien dertig jaar oud is, heeft een hoekig gelaat, zijn hals en kin zijn forsch en beenig. Zijn mond met dunne lippen is gesloten. Met een starende uitdrukking in zijn fletse oogen maakt hij den indruk van een niet zwakke, maar wel eenigszins languissante persoonlijkheid.

De stijl van het schilderij wijst op de omgeving van Brugge. De directie van het Mauritshuis heeft verband gezocht in den handel, die Brugge met Engeland voerde en ziet in den afgebeelde iemand van Engelsche afkomst, die wellicht te Brugge verblijf hield. Men kan geneigd wezen het kunstwerk vroeger te dateeren: zooals het is opgevat, hoort het eerder thuis in de laat XVde eeuw. Maar de eigenaardige hoed met achterklep en keleband, op zijde versierd met een médaille, wijzen er op dat hier een latere meester aan het werk was, die echter aan oudere tradities vasthield. Ook geeft de schaduw van de lijst op het paneel kunstmatig aangeduid zekerheid, dat de XVIde eeuw reeds was ingegaan, toen dit interessante portret ontstond.

J. Z.

:-: BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN :-:

L. VAN DER SWAELMEN. ❧ PRÉLIMINAIRES D'ART CIVIQUE, MIS EN RELATION AVEC LE CAS CLINIQUE DE LA BELGIQUE. LEYDE, A. W. SIJTHOFF, 1916. ❧ Dit boek omvat een uitgebreid programma tot den bouw, de herstelling, de vergrooting van moderne steden. Als bijlage bevat het de lezing van H. V. Lanchester: „Civic development Survey" en het zeer uitvoerig ontwerp eener encyclopaedie van stedenbouw en burgerlijke bouwkunde, die het mogelijk maakt alle noodige inlichtingen te verzamelen en te rangschikken tot het oplossen der vraagstukken. welke het heropbouwen en uitbreiden der Belgische steden en dorpen medebrengt.

Het eerste gedeelte van het boek bevat de theoretische ideeën van den schrijver, over de thans zoo boeiende kwestie van de opvatting eener stad als een geheel, samengesteld uit bebouwde zoowel als uit open ruimten, uit gebouwen en parken die doeltreffend en harmonisch zijn verdeeld.

Het verlangen tot een kunstzinnige opvatting van het plan zelve der steden, in plaats van de willekeurige groepeering van bouwsels in de groote moderne agglomeraties — een verlangen dat zich bij de hedendaagsche bouwmeesters sterker en sterker doet gelden — is slechts een der uitingen van het streven der geesten naar een samenleving, die niet langer het gevolg zou zijn van den strijd van ont-



VLAAMSCH MEESTER, OMSTREEKS 1510: Mansportret.
(Mauritshuis, Den Haag).

ketende begeerten, maar zedelijke banden zou erkennen, en de ongebreidelde naijver der belangzucht niet als eenigen leiddraad zou volgen. Wat mij betreft geloof ik, dat het problema van kunstzinnige opvatting van het bouwplan der steden slechts zal kunnen opgelost worden wanneer er weer steden bestaan, gemeenten die een gemeenschappelijke ziel bezitten, en niet eenvoudige opeenhoopingen van gebouwen. De steden der oudheid, de gemeenten der middeleeuwen vormden een geheel, een zedelijke en stoffelijke eenheid. Onze steden zijn niet anders meer dan een chaos van gebouwen, samenraapsels van woonhuizen; zij groeien on-organisch voort, als olievlekken, en veeleer volgens den willekeur der bouw-speculanten dan naar de eischen der bevolking.

De kwestie is dus, volgens mij niet actueel, wat niet beteekent dat men niet beproeven kan om haar voor de toekomst op te lossen, maar dan op voorwaarde van haar te behandelen, los van het tegenwoordige, en door b.v. in het centrum van de stad een Volkshuis te plaatsen, naast gebouwen van samenwerkende maatschappijen, openbare bibliotheken, vergaderzalen, welke de ziel eener stad zouden kunnen uitmaken, zooals weleer een stadhuis of een kerk, — en niet een Beurs, welke nooit anders zal zijn dan het zinnebeeld der uitbuiting der menigte ten voordeele van enkelen.

Na aldus, uit de algemeene beschouwingen

van den schrijver, alles te hebben verwijderd wat mij vasten grond schijnt te missen, gevoel ik mij beter op mijn gemak om zonder voorbehoud lof te spreken over zijne ideeën omtrent behoud en wederopbouw van oude steden. Volgens hem moet men zich niet vergenoegen met monumenten te bewaren, door ze af te zonderen als museumstukken, maar men moet zooveel mogelijk de karakteristieke gebouwencomplexen in stand houden, welke deze monumenten omlijsten of die belangrijk zijn in het opzicht van burgerlijke bouwkunde. Met volle recht critiseert hij, in dien geest, de afbraak van den Berg van 't Hof te Brussel, die een der meest eigenaardige verkeerswegen dier stad heeft verminkt. Met meer reden nog komt hij op tegen het gevaar van zekere „herstellingen" zooals de aanbouw der Halle van Mechelen, welke de harmonie en het karakter van het gebouw zelve totaal verstoort — herstellingen, die onder het voorwendsel van wetenschappelijke beoefening der oudheidkunde hetzelfde uitwerksel hebben in vredestijd, als de bommen in den oorlog.

Zeer terecht merkt hij op, dat de innerlijke harmonie der verhoudingen, der massa's, der rythmen, der vormen, der kleuren, der bouwstoffen, heel wat meer te beteekenen heeft dan de overeenstemming der stijlen. Men zou menig voorbeeld kunnen aanhalen van zeer schoone bouwcomplexen, samengesteld uit elementen van verschillende tijdperken, die een indruk van eenheid en harmonie geven, zonder dat hunne ontwerpers zich in het minst bekommerd hebben om archeologische nauwkeurigheid. Wanneer men genoodzaakt is dergelijke bouwwerken uit te breiden is het veel beter nieuw werk te maken, dat bij het algemeene karakter past, dan om namaakoud te willen voortbrengen, waarin niet meer ziel zit dan in een leerlingenkopie.

De leidende gedachten van Van der Swaelmen zijn die van vele jongere architecten. Zij hebben tot grondslag wat ik de leerstelling der „functioneele", „organische" kunst zou kunnen noemen — een op zichzelf uitstekend principe, dat echter door dik en dun wordt doorgedreven, vooral bij wijze van reactie tegen de willekeurige versiering, en waarvan de meest verstokte aanhangers soms vrij droge en dorre toepassingen geven.

De schrijver hecht ook, met de jonge school, veel belang aan het aanbrengen van open ruimten in de steden, op zoodanige wijze dat tevens aan de eischen der praktijk en der schoonheid worde voldaan; en het is vooral in Engeland dat hij er de beste voorbeelden van vindt. De verwezenlijking der hoogst gezonde denkbeelden welke hij te dien opzichte ontwikkelt, zal, vrees ik, in vele gevallen belemmerd worden door de on-maatschappelijke kracht der bouwspeculatie (zooals dit te Parijs het geval is met de steeds hangende kwestie der open ruimten uit te sparen op de terreinen der oude vestingwerken).

En ik ben overtuigd dat, ongelukkiglijk, de beste bedoelingen der architecten, scheppers van grootsche ontwerpen tot stedenbouw, voortdurend schipbreuk zullen lijden op bezwaren van dien aard — tenzij diepe wijzigingen in de huidige maatschappelijke toestanden mochten tot stand komen.

J. MESNIL.





MATTHIJS MARIS

I. LEERJAREN TE 's-GRAVENHAGE EN TE ANTWERPEN



E groote, zonderlinge kunstenaar, door velen hoog geprezen, slechts door enkelen geheel begrepen, is niet meer. Als laatste hulde wijd ik hem dit opstel, hopend hierdoor iets bij te dragen tot vollediger kennis van den mensch en zijn kunst.

Matthijs vertelde aan D. Croal Thomson, dat zijn grootvader Maresch heette, in Praag geboren was, deelnam aan den oorlog tusschen Oostenrijk en Frankrijk in het begin der negentiende eeuw, eenigen tijd rond zwierf in Europa en ten slotte zich vestigde in Den Haag. Dit verhaal, door D. Croal Thomson meêgedeeld in het aan de schilders Maris gewijde boek van *The Studio*, 1907 (¹), kan worden aangevuld met de volgende gegevens.

Maresch's voornaam was Wenzel, hij was geboren in 1779, en toen hij in Den Haag kwam, was hij gehuwd met eene Metge Smits, die te Amsterdam geboren was op 15 April 1784. Zij waren arm, zoodat zij zich moesten behelpen met een paar kamers in achterbuurten. In het Korte Hoogstraatje stierf de vrouw op 1 October 1849, de man op den 2en April 1855.

Van hun kinderen is voor ons alleen de zoon Matthijs van belang. Deze werd geboren op 27 Augustus 1809. Als letterzettersmaatje kwam hij op de drukkerij van K. Fuhri. Twintig jaren oud moest hij loten voor de militie, en werd toen ingedeeld bij het eerste bataljon Jagers, dat deelnam aan den tiendaagschen veldtocht in België. Zijn leven lang behield hij de militaire houding. Eerst in 1836 kon hij aan trouwen denken. Op den 18en April van dat jaar huwde hij Hendrika Bloemert, die den 6en April 1807 te Haarlem was geboren. Het jonge paar vestigde zich dicht bij zijn ouders in de Zuilingstraat. Daar werden geboren

(¹) The Studio, Summer nr. 1907, The Brothers Maris: James, Matthew and William. Ed. by Chs Holme. Text by D. Croal Thomson; London.



Vader en moeder Maris, met hunne dochter Wilhelmina (1875).

hun zoons Jacob op 25 Augustus 1837 en Matthijs op 17 Augustus 1839. Het volgend jaar verhuisden zij naar de Lange Lombardstraat n°. 7. Daar Matthijs jaren lang leefde met zijn familie, dient vermeld, dat op 8 September 1841 geboren werd Johanna Hendrika, later Henriette genoemd, op 13 Februari 1844 Wenzel, later Willem geheeten. Toen was het gezin verhuisd in dezelfde straat naar n°. 304 en hier werd geboren op 22 Juni 1846 Wilhelmina.

De kinderen gingen school, zoodra zij den vereischten leeftijd bereikt hadden. Matthijs vertelt in een brief aan mevrouw Suez, dat hij somtijds geen trek had om naar school te gaan, en de eigenaardige manier waarop hij dan wist thuis te blijven.

"I told mother I was ill. So mother went to fetch the doctor. The moment she was gone I jumped out of bed to get a peep on the recesses where the apples and pears were hidden, and in the provisionchamber to get a taste of the molasses and the sugar. But by the time I expected the doctor to arrive I began to get frightened, for well I knew that soon he w[d]. discover that there was nothing the matter with me. So I began to hunt for a bit of white chalk, but none was to be found. In my despair I fancied pepper w[d]. do, but the more I rubbed on my tongue the worse it get and there was some noise at the door which made me crawl between the sheets with a face as red as my hair. The doctor enters. I had to put out my tongue, the doctor smilingly shook his head and said te mother: „give the boy a little jam", and a nice jam I got."

Een echte jongensstreek, nietwaar? Het vertellen waard, omdat Matthijs er zich nog in verkneukelde toen hij zestig jaar was, als bewijs hoe kinderlijk hij bleef zijn leven lang.

Hoewel het gezin Maris verscheiden jaren zuinig moest leven, werd op de opvoeding der kinderen niet gespaard. Op hun school werd geen Fransch onderwezen, welnu door extra lessen werd die leemte aangevuld. Vader Maris promoveerde tot meesterknecht, en bleef dit toen H. L. Smits in 1853 de drukkerij van Fuhri overnam. Zachtkens aan verlieten de kinderen het ouderlijk huis. In 1875 zou Wilhelmina van hen scheiden. Toen lieten de ouders met haar zich fotografeeren. Een afdruk werd bewaard door Willem Maris' oudsten zoon, den schilder Simon Maris, die mij verlof gaf het te reproduceeren. Ondanks



Woning van den Heer T. A. Th. Delprat, te 's-Gravenhage; daarnaast (links) de woning der familie Maris.

de pose en de Zondagsche kleeren, ziet men wat eenvoudige, degelijke menschen het waren.

Daar de verdiensten van den vader vermeerderden en de onkosten van de opvoeding verminderden, kon het gezin omstreeks 1858 verhuizen naar een woning op den Noordwest Buitensingel, naast een groot huis op den hoek der Loosduinsche Vaart, bewoond door den heer F. A. Th. Delprat, kapitein der artillerie, later generaal-majoor en minister van oorlog. Door een kleinen dienst aan de buren, leerde de oudste zoon van den kapitein, Theodoor Felix, Jacob en Matthijs kennen. Theodoor Felix wilde ook schilder worden, en oefende zich bij Louis Meijer, die toen reeds ziekelijk was en door Jacob zijn schilderijen liet voltooien. Zoo kwam het dat Jacob in 1864 den dertienjarigen Theodoor Felix portretteerde in Meijer's atelier [1]. In plaats van schilder werd Theodoor Felix ingenieur, en geplaatst bij de spoorwegen in Nederlandsch Oost-Indië. Omstreeks 1887 kwam hij over met verlof en fotografeerde de ouderlijke woning met het huisje van de familie Maris. De heer Delprat schonk mij een afdruk, welke verkleind, hier wordt weêrgegeven.

[1] In September 1913 werd dit portret gestolen uit de woning van den heer Delprat te Amsterdam.

Men kan begrijpen, dat de moeder voor haar zoons een minder hachelijk „ambacht" dan het schildersvak had gekozen. Ook is het te begrijpen dat de vader er niet tegen was. Fuhri en Smits drukten o. a. het maandschrift *De Kunstkroniek*. Théophile de Bock vertelde reeds in zijn boek over Jacob Maris, dat de vader belast was met het drukken der houtsneden en lithografieën. Dit geschiedde zeker omdat hij getoond had daarvoor hart te hebben; een genegenheid, welke getuigt van zeker gevoel voor beeldende kunst. Van alle prenten, die hij drukte, nam hij een exemplaar mee naar huis, en Willem Maris vertelde aan Dr. J. Veth dat zijn vader tegen hem zei, dat hij naar buiten moest gaan om de natuur te bestudeeren en daarbij vooral moest denken aan de perspectief. Besluit Dr. J. Veth hieruit niet terecht, dat de vader belang stelde in de werkzaamheid van zijn zoons en zelf inzichten daarover had verworven? (1)

Matthijs dacht nog, toen hij de zestig al voorbij was, met ingenomenheid aan de door zijn vader thuis gebrachte prenten: de Hollandsche typen van Elchanon Verveer, de door H. Brown naar J. E. J. van den Bergh's teekeningen gesneden platen voor Tollens' Overwintering op Nova-Zembla, en bijzonder aan de Bijbelprenten van Jan Luiken, door zijn vader gekocht.

Het laatste herinnert mij iets, dat den geest kenschetst, welke in de familie heerschte. Alle kinderen werden gedoopt in de Groote kerk der Nederlandsch Hervormde gemeente, en als leden dier gemeente werden ingeschreven: Jacob in 1854, Henriëtte en Willem in 1861, Wilhelmina in 1869. Matthijs, twee jaren jonger dan Jacob, ontbreekt. Hij vond het te ernstige zaak om er nu reeds toe te besluiten.

Matthijs was klein en tenger. Wanneer hij zijn vader op de drukkerij bezocht, bracht hij wel eens boeken van schoolkameraden mêe om te binden, maar sneed er dikwerf een stuk af, omdat hij niet sterk genoeg was om ze goed vast te schroeven in de pers.

Toen hij twaalf jaren oud was, meldde hij zich bij het bestuur der Academie aan, waar de cursus liep van 1 September tot 15 Juli. Hij werd echter niet aangenomen. Het register der Academie in afdeeling Kosteloos Onderwijs van 1851/52 behelst de mêedeeling: „Maris, Mathijs, „12 jaar — Handteekenen — niet toegelaten." Die weigering was voor hem geen kleine teleurstelling. Zijn broeder Jacob was een paar jaren vroeger wel toegelaten. De secretaris der Academie, de schilder J. C. Elink Sterk, trachtte hem te troosten door hem op te nemen onder zijn eigen

(1) Dr. J. Veth, Portretstudies en Silhouëtten.



M. MARIS (?): Strand met figuren.

leerlingen. In het register van 1852/53 lezen wij dan ook: „Marris, „Matthijs, 13 jaar, zonder beroep, kweekeling van Elink Sterk, toegelaten.” In 1853/54 wordt hij weder vermeld en wordt gezegd, dat zijn studievak was „teekenen naar pleister”. Het register van 1854/55 behelst eene verrassing. Wel heet teekenen naar pleister weêr zijn studievak, maar hij liet zich nu inschrijven onder de „bij de maand betalende leerlingen” en noemt zich „schilder”. Straks volgt de verklaring van deze aanteekeningen. Nu dient vermeld dat Matthijs aan het einde van dezen cursus de Academie verliet, en den prijs won met twee krijtteekeningen naar de pleisterbeelden De Redenaar en de Hagedisvanger. Zooals gewoonlijk, bestond de prijs uit drie prenten! Gelijk alle bekroonde teekeningen worden ook deze in de Academie bewaard, zoodat men nog heden kan zien, hoe nauwkeurig en braaf zij zijn gedaan, maar tevens zich kan overtuigen, dat dit werk hem koud liet. In de Academie wordt ook nog een teekening in waterwerf bewaard, waarmêe hij, volgens een later opgeplakte opgave, aan 't eind van den cursus 1851/52 een prijs zou hebben gewonnen bij loting met F. H. Kaemmerer. Deze aquarel verschilt echter zooveel van zijn werk uit die jaren, dat ik aan de juistheid der opgaaf twijfelde, de notulen nazag, en daar vond dat zij is van zijn broeder Jacob.

Hoe kon hij in 1854 de Academielessen betalen? Met Jacob ging hij dikwijls in den vroegen morgen hier en daar wat teekenen. Zóó vond de kunsthandelaar A. A. Weimar hen in Juni 1853 op de stoep

van een huis aan de Groenmarkt. Jacob teekende het bordes van het Stadhuis, Matthijs de Groote kerk en haar omgeving. Weimar vroeg Matthijs of hij voor hem wilde werken. Dat werk bestond uit het maken van teekeningen naar schilderijen van Schelfhout, Waldorp en anderen, die toen in de mode waren. Weimar bezat ook kleine paneeltjes, beschilderd door J. Dijckmans, H. van Hove, Nicaise de Keyser, C. Kruseman, N. Pieneman, in zijn oog zóó mooi, dat hij ze liet lithografeeren en een *Album van Hollandsche en Belgische kunstschilders* uitgaf, dat bij de zesde aflevering bleef steken. Om er toch eenig profijt van te hebben, liet hij die litho's kleuren door Matthijs. Dat kinderwerk moest Matthijs ergeren, maar hij deed het om de Academie te kunnen betalen. Zijn gevoel van eer spoorde hem aan, niet langer onder de „kosteloos" toegelatenen te blijven, dan onvermijdelijk was.

Wij zagen, dat hij in 1854 zich noemde „schilder". Volgens een opgaaf in *The Brothers Maris* had hij dit reeds twee jaren vroeger kunnen doen. Daar (¹) wordt vermeld, dat Mevrouw E. J. van Wisselingh sedert jaren in het bezit is van een *Stilleven*, bestaande uit een schaapsvacht, waartegen zijn opgehangen een degen, een jachthoorn en een kruitbus, gadateerd 1852. Is dit jaartal juist, dan zou Matthijs dit stuk hebben geschilderd toen hij kweekeling was van Elink Sterk.

In 1854 had hij den destijds beroemden zeeschilder Louis Meijer verzocht hem als leerling aan te nemen. Het werd hem toegestaan Elf jaren later verhuisde Meijer naar Utrecht. Vóór zijn vertrek werd zijn verzameling in Den Haag verkocht. De catalogus der veiling, gemaakt naar de opgaven van den eigenaar, geeft een kijkje op hetgeen Matthijs bij hem had gedaan: een teekening naar een strand bij storm, van Meijer; een teekening naar een woelende zee, van Schotel; een niet omschreven penteekening met figuren; een kopie in olieverf naar een schilderij van Guittemin, voorstellend een *Pater Goedleven*, die, met een glas wijn in de hand, bij een tafel zit, waarop een flesch staat en eenige boeken liggen. Deze kopie, die in 't bezit kwam van den heer M. Knoops te Amsterdam, is onderteekend: „1854, M. Maris." Ook wordt vermeld een schilderij van Matthijs zelf, dat dezelfde onderteekening heeft, en waarvan een reproductie hiernevens gaat. Het is, zoo als men ziet, een *Strand met figuren* (²), geheel in Meijer's trant, wat eenvoudiger en zonder het effect bejag in diens meeste stukken, toch mag het geen eigen werk van Matthijs heeten. Deze

(¹) The Brothers Maris, M. Maris N°. 4.

(²) Gereproduceerd in den catalogus der Exhibition of selected works at the French Gallery, London, 1909, N°. 11.

was in Den Haag, toen de veiling plaats had, en het is mij niet gebleken, dat hij zich verzette tegen de attributie van deze dingen. Hij telde ze niet.

Lang bleef hij niet onder Meijer's invloed. In zijn vrijen tijd ging hij naar het Koninklijk Kabinet van Schilderijen, zag daar werken van Hollandsche schilders der zeventiende eeuw, zóó dat hij eenige geheel of gedeeltelijk kopieerde. Dit moest hem weêrzin inboezemen tegen een taak, hem opgelegd in de eerste maanden van 1855. De afdeeling Rotterdam der Maatschappij Toonkunst vierde haar vijf-en-twintigjarig bestaan. Fuhri zond hem daarheen om te teekenen de feesttent, het Oude Hoofd en twee der voornaamste gebouwen in de stad. Nannink en Last maakten litho's naar die teekeningen, welke allesbehalve fraai zijn, doch voldoende getuigen hoe weinig onze „schilder" voor dit werk had gevoeld.

Vermoedelijk is uit dit jaar een teekeningetje in potlood met O.-I. inkt gehoogd: *De Zwemschool*, dat hij schonk aan zijn vriend Fridolin Becker, en op de in 1905 gehouden veiling van diens nalatenschap door H. W. Mesdag werd gekocht voor *f* 60. Het is een geestig, uitmuntend geteekend tooneeltje uit de Openbare Zwemschool aan de vaart van Den Haag naar Voorburg. Met bijzondere vastheid zijn de lijnen der figuren getrokken. Mej. G. H. Marius gaf het weêr in een opstel over M. Maris in Elsevier's Maandschrift, 1899.

Toch waren in Den Haag enkele personen, die begrepen wat de jonge artist kon worden onder gunstiger omstandigheden. Tot hen behoorde de heer Von Weckerlin. Deze kocht van hem verscheidene teekeningen, en schonk er aan familieleden. Zijn dochter Nina kreeg er twee. De eene in potlood en Oost-Indischen inkt, stelt voor *De barmhartige Samaritaan;* de andere, in waterverf en 1854 gedateerd geeft *Twee Schelpenvisschers* te zien. Beide vermaakte zij aan Dr. J. H. Hanken. Aan zijne echtgenoote gaf hij een aquarel van 1855, een *Binnenhuis*, waar een oude vrouw zit bij een schotel aardappelen, omkijkend naar een bij den haard gezeten knaap. Ook mevrouw de weduwe J. E. Crommelin verwierf iets van Matthijs: een *Christuskop met doornenkroon*, in bister en wat kleur, waaronder geschreven werd: M. Maris, oud 13 jaar 1851 (1). Von Weckerlin was echter de eenige die begreep, dat Matthijs een betere opleiding waard was dan de duffe Haagsche Academie en het werken bij eenige schilders kon geven, daargelaten

(1) Reeds de dateering bewijst dat dit bijschrift afkomstig is van iemand, die niet wist, dat Matthijs geboren was in 1839. De teekening kwam later in 't bezit van den heer J. L. Muyser, en werd op 3 Mei 1904 bij Fred. Muller & Co. verkocht voor *f* 52.

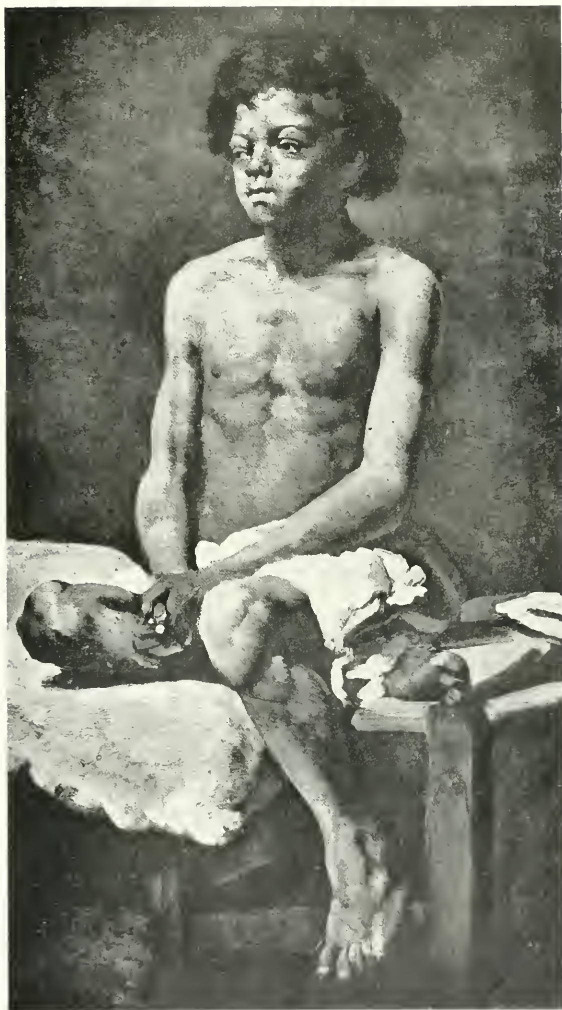
nog werk als hem door Fuhri werd opgelegd. Hij moest weg, naar de bloeiende Akademie te Antwerpen, waar zijn broeder Jacob een jaar te voren als leerling zich had laten inschrijven en verscheidene jonge Haagsche schilders studeerden. De heer Von Weckerlin was secretaris van koningin Sophie. Hij verzocht de koningin om een toelage voor Matthijs, gelijk zij reeds aan Jacob schonk, en hij vond haar hiertoe bereid. Iedere maand mocht Von Weckerlin 50 franken sturen aan J. van Waning Bolt, predikant der Hollandsche Hervormde gemeente te Antwerpen, bij wien Matthijs ze kon halen. Wien 't verheugt dat Matthijs zijn gaven beter oefenen kon, vergete niet den heer Von Weckerlin en koningin Sophie te herdenken.

Onmiddellijk vertrok Matthijs, en liet zich nog inschrijven voor den zomercursus, die op 1 Mei reeds was begonnen. Hij ging wonen bij zijn broeder in een huisje, waarvan de benedenverdieping een uitdrager herbergde. Breed hadden zij 't niet, en trachtten wat te verdienen door kleine stukjes te schilderen, die de 18- en 16-jarige knapen voor 5 à 10 gulden verkochten aan hun benedenbuur en door dezen, als een kistje vol was, gezonden werden naar Noord-Amerika. Zóó vertelde althans mevrouw J. Maris aan Dr. J. Veth (1). In 1855/56 was Matthijs leerling van professor J. van Lerius voor het schilderen naar levend model (hooger onderwijs), en hij behaalde aan 't einde van den leergang den 5en prijs. Tevens volgde hij de lessen van professor J. H. Verhaeren in het schilderen „voor de uitdrukking" en verwierf hierin den 3en prijs. In den leergang 1856/57 nam hij deel aan de klasse schilderen en teekenen, van professor Verhaeren, en behaalde de volgende onderscheidingen: Uitmuntendheid, 3e prijs; Uitdrukking, 1e prijs; Ontleedkunde, 4e plaats; Doorzichtkunde, 1e prijs; Geschiedenis en kleedij, 4e plaats (2).

Is het niet opmerkelijk, dat hij den 1en prijs behaalde voor „Uitdrukking"? Vooral trekt dit de aandacht als wij denken aan zijn loopbaan. Nu reeds slaagde hij het meest van zijn klas in het weêrgeven der aandoeningen, welke bij het schilderen of teekenen van het voorgelegd sujet, door hem werden opgemerkt en gevoeld.

De heer J. D. Huibers, die terzelfder tijd te Antwerpen studeerde, vertelde mij, dat Matthijs de vlijtigste werker en de diepste denker was van de geheele klas. Telkens hield hij op met schilderen om over zijn werk te peinzen en knabbelde dan op zijn penseelstokken, zoo dat deze steeds kleiner werden. Terechtwijzingen kon hij niet dulden.

(1) Dr. J. Veth, Portretstudies en Silhouëtten, bl. 134.
(2) Door Max Rooses mij meegedeeld uit het Archief der Academie.



M. MARIS. De Jonge Neger.
(Veiling Fred. Muller & Co., Amsterdam, 31 October 1916).

Een professor wees hem eens op een teekening van een anderen leerling, en Matthijs antwoordde: „Word ik gewezen op den minste van de „klas, dan hoor ik hier niet," rukte zijn papier van de plank, en liep weg. Daarentegen was hij een streng beoordeelaar van zijn eigen werk. Eens was hij niet tevreden met hetgeen hij maakte voor den wedstrijd aan 't einde van een studiejaar, en liet het varen, hoewel hij nog veertien dagen tijd had.

Iedere maand moest hij de toelage van koningin Sophie halen bij den predikant der Hervormde gemeente. Dat leidde tot ernstige gesprekken. Zou daardoor niet ontstaan zijn een voluit geteekende in 1855 gedateerde aquarel, thans in het bezit van den heer A. B. Henny te Blaricum? Daarop zien wij *Twee Monniken*: een zit aan een tafel, waarop een zandlooper staat, te lezen in een foliant (een bijbel?); de andere staat droefgeestig te kijken op een doodshoofd, dat hij in de hand houdt. De hoofdtoon is bruin; hier en daar een veegje rood en groen. De teekening is niet overal correct, maar de waterverf is voor zoo'n jongen man al knap behandeld. Vraagt men: was 't hem scherts of ernst? Het antwoord luidt: een goed half jaar later, den 20en Juli 1856 werd Matthijs lidmaat der Hervormde gemeente, en gedurende zijn geheele verblijf te Antwerpen bleef hij bevriend met den predikant.

In deze jaren schilderde hij portretten van eenige vrienden, Hagenaars. Van S. van Witsen in 1856; na diens dood in 1901 kwam het in 't bezit van den schilder H. J. Melis te Charlois; van M. Léon en Louis Sierig in 1857, het eerste thans in het bezit van Mr. M. M. van Valkenburg in Den Haag; het tweede behoort nu den heer C. D. Reich te Amsterdam. Braaf werk, niet veel beduidend. Blijkbaar inspireerde portretschilderen Matthijs niet.

Belangrijker, veel belangrijker zijn de studies naar levend model. Allebé had er gezien; en schreef aan Dr. J. Veth, dat zij „Frans Hals „was toen nog bijna niet bekend, hem later deden denken aan zekere „overeenkomst met dien ouden meester, door frischheid en raak aan„geven der plans". Matthijs nam er verscheidene meê, toen hij terug keerde naar Den Haag, en liet ze, gelijk andere van later tijd, bij zijn broeder. Na diens overlijden werd op 11 Maart 1902 een veiling gehouden „Werk van Jacob en Matthijs Maris", waarvan de katalogus werd geschreven door Dr. J. Veth. Van een *Studiekop*, in 1857 geschilderd, meldde deze, na herinnerd te hebben aan Allebé's opmerking, „De bizondere kloekheid en frischheid in de volle schildering van den „kop, en de doffer lenigheid in het mooie, grijsblanke stuk schouder „en borst doen inderdaad van nabij aan de beste oud-Hollanders denken.

„In elk geval toont zich de achttienjarige academie-leerling in dit „grootsche brok schildering een geboren meester.“ Dit borstbeeld werd gekocht door het agentschap der firma Boussod, Valadon en Co. in Den Haag voor *f* 1225.

Dr. Veth's beschrijving lezende, vraagt men zich af, wat zou hij gezegd hebben van de studie door Matthijs in 1856 gemaakt en geschonken aan S. van Witsen? De *Jonge Neger*, dien wij niet behoeven te beschrijven, daar de foto ervan hiervoor staat. Het bruine lijf, de zwarte kroeskop, het witte doek, het gelig kussen, de donkere achtergrond vormen een gamma van heerlijke kleuren. En ook dit stuk is natuurgetrouw, realistisch. Op de veiling, door de firma Fred. Muller & Co. den 31en October 1916 gehouden, werd het ingezet op *f* 20.000, doch opgehouden, naar men zegt, door den eigenaar, den heer Thomsen uit Rotterdam, die toen woonde in Den Haag.

In de laatste jaren van zijn verblijf te Antwerpen was Matthijs in aanraking gekomen met George Lavice uit Hannover, die eenige prenten van de Duitsche jonge romantiekers bezat. Welken indruk deze op onze Hollanders maakten, blijkt uit het feit, dat Van Witsen een doortrek van een prent naar Alfred Rethel's Doodendans vervaardigde, en Reinick's gedicht over die felle spot op de revolutie van 1848 naschreef. Het stuk van den historieschilder Rethel, in Duitschland een beroemde grootheid, is uit diens laatste en beste periode. Ik kan niet zeggen, welken indruk die prenten maakten op Matthijs, en moet mij vergenoegen met het feit, dat hij Lavice's portret schilderde. Thans is dit in het bezit van mevrouw H. Kröller, in Den Haag.

Of eenige Duitsche invloed merkbaar is in het kleine, omstreeks 1858 door Matthijs geschilderd stukje *In den Hof*, dat voor den dag kwam op de reeds vermeldde veiling van 11 Maart 1902? Uit het artikel, door Dr. J. Veth erbij gevoegd, behoef ik de beschrijving van het stuk niet over te nemen, daar de reproductie hiernevens gaat, maar ik herinner aan wat hij verder zei: „De schildering is kleurig, „pikant en oorspronkelijk. Wat het geval betreft, het is onwaarschijnlijk „dat de schilder zoo iets ergens in Holland gezien heeft, en men zou „geneigd zijn te denken, dat het eenigszins romantiesch illustratieve „sujet wel door gravuretjes van Ludwig Richter of zoo iemand kon „zijn opgewekt. Het stukje draagt geen naamteekening, maar kan met „vrij groote zekerheid aan Matthijs Maris worden toegeschreven, tot „wiens zeer vroege werk het dan moet behooren, omtrent 1858. „Vooral in het kopje van den in het gezicht gezienen jongen, maar „ook verder in die middenpartij zijn bizondere fijne kwaliteiten. En



M. MARIS: In den Hof (omstr. 1858).
(In het bezit van den Heer P. Langerhuizen, Bussum).

„in de houding van het over den muur hangende vrouwtje, is iets wat „anticipeert op dergelijke figuurtjes die men in Matthijs' werk van „eenige jaren later herhaaldelijk aantreft."

Men ziet, hetgeen Dr. Veth schreef over Duitsche gravuretjes in den tijd, waarin door Matthijs het stukje werd geschilderd, wordt bevestigd door hetgeen werd gemeld van George Laviee. Het stukje werd voor *f* 1050 verkocht, en kwam in het bezit van den heer P. Langerhuizen te Bussum.

Op de veiling was nog een schilderij *Keukentje*, dat door Dr. J. Veth luid geprezen werd. Hij vond er veel in „zooals men dat, bij ons, „wel beschouwd, sedert Rembrandt, niet had gezien." Jammer, dat deze lof aan een verkeerd adres was gericht. In 1913 verklaarde Matthijs, dat het stuk niet door hem, maar door Jacob was geschilderd. Het werd gekocht voor *f* 2125 door den kunsthandelaar Van Wisselingh.

Het derde nummer der veiling was een teekening van Lausanne, en het vierde een schilderij voorstellende een Meisje in een atelier. De eerste werd verkocht voor *f* 2200; het laatste voor *f* 1400. Over



M. MARIS: Dronken Man.
(In het bezit van Mr. R. A. W. J. J. Cremers, Den Haag).

het laatste nummer, Savoyards, dat *f* 875 opbracht, is zwijgen 't best.

Keeren wij liever terug tot de werken, door Matthijs te Antwerpen gemaakt. Sober moest hij leven, toch ging hij somtijds naar den Vlaamschen schouwburg. Hij zag daar wat wij om de grove voorstellingen uit het volksleven draken noemen en verachten, maar hem diep medelijden met het volk inboezemden, dat hij luchten moest door te teekenen of te schilderen wat hem 't meest had getroffen. Daar was een *Pandjeshuis*, waar arme lieden zich verdrongen om 't een of ander van hun have te beleenen voor wat centen. Tweemaal teekende hij dit tafreel, eens met potlood, nog eens met potlood en waterverf. De eerste teekening bezit de heer Burrell te Glasgow; de tweede bewaarde hij ruim veertig jaren en schonk haar toen aan zijn vriend, den schilder John Macallan Swan. Haar verdere geschiedenis lijkt wel een roman. Na Swan's overlijden kwam zij in den handel. De kunstkooper Voskuil te Amsterdam wist haar te krijgen en stak haar in de veiling, op 26 Maart 1912 gehouden door de Haagsche afdeeling der firma Boussod, Valadon & Co., maar zij werd niet verkocht. Later nam de chef der afdeeling, de heer H. G. Tersteeg, haar, volgens opdracht van den heer J. C. J. Drucker, die haar hoofdzakelijk begeerde, omdat zij had behoord aan zijn en Matthijs' vriend Swan.

Een tweede melodrama, van gelijke strekking, is een Wintertafreel, waar een vrouw met haar kinderen staan te hunkeren naar 't vleesch, uitgestald in een *Slagerswinkel*. De grijze lucht, de dikke sneeuw op de daken en de straat verhoogen den weemoedigen indruk. Men ziet



M. MARIS: Slagerswinkel (Winter). (Veiling Randwijk, Den Haag, 12 April 1916). (Photo M. M. Couvée, Den Haag.)

dat op de verkleinde reproductie. Theophile de Bock prees het om de zeer intieme bekoring. Jarenlang behoorde het stuk tot de verzameling van den heer Randwijk, in Den Haag, en werd met deze den 12en April 1916 verkocht voor *f* 5400.

Of ook aan zoo'n melodrama te danken is de in 1856 gemaakte penteekening *De Dronkaard* (¹), thans behoorend aan den heer C. D. Reich Jr.? Het is mogelijk, dat hij op straat een tooneel van volksellende had gezien, waarvan hij gruwde en dat hij, sterk overdreven door zijn afkeer, op papier bracht. Met een bierkruik en een wiedestok in de rechterhand, betast de man met de bevende linkerhand de eindpaal der trap, welke naar zijn woning leidt. De in de deur staande vrouw balt de vuist; de uit een raam kijkende dochter lacht hem uit; zijn jongste, op het

(¹) Van deze teekening werd een goede foto gegeven in het *Album Thijs Maris* (18 reproducties), met een Inleiding van L. van Deyssel (K. Alberdingk Thijm), door Kleinmann & Co. in 1900 uitgegeven. Een Album dat zeer duur is, en geen verzameling van Thijs' mooiste werken bevat.

bordes van de trap liggende dochter ziet hem verschrikt aan; een naast deze staande hond blaft tegen hem, een haan wil hem aanvliegen, een varken steekt den snoet dreigend uit het kot. Toen Matthijs dit tooneel ging schilderen, vereenvoudigde en verzachtte hij het. De blaffende hond verdween; de opvliegende haan werd een rustige kip; de vrouw, in 't zwart gekleed en een grijze opgeslagen schort, heeft een medelijdige uitdrukking op 't gelaat, desgelijks de twee dochters. De man werd veranderd: hij staat meer gebogen en heeft den hoed schuin op het hoofd. Hij is nu geen dronkaard meer, maar iemand, die met een roes thuiskomt. Dit vet geschilderd stukje, mooi van kleur, was in 1910 bij de firma Wallis & Son, werd twee jaren later op een veiling bij den kunsthandelaar Biesing in Den Haag voor *f* 3500 verkocht aan Mertens en Hoogeraat, die het voor *f* 8000 verkochten aan den tegenwoordigen eigenaar Mr. R. A. W. J. J. Cremers, in Den Haag.

Op de keerzij van een blaadje, waarop Matthijs had geteekend van de markt thuiskomende koopvrouwen, teekende hij een *Markttafreel*, waar twee half beschonken kerels de manden van eenige groentewijven omvergooiden [1]. Hij wilde dit ook schilderen. De omtrekken der mannen, vrouwen, manden, op den grond rollende groenten, straatkeien, huizen werden met penseel op het doek geteekend. In volle kleuren werden de vier voornaamste figuren geschilderd, en daarbij bleef het. Was het banale van dit volkstafreel zijn medelijden met het volk te machtig? Zelfs de verkleinde reproductie, welke hierbij is gevoegd, kan het doen gelooven. De heer Mr. A. C. Kleijn schonk het stuk in 1911 aan het Gemeente-Museum in Den Haag.

Sommigen dachten, dat Matthijs die dronkemanstafreelen schilderde om hun grappigheid. Wie hem kenden, wisten beter. Hij schilderde ze omdat hij ze schilderachtig vond. Mevrouw de weduwe A. E. Coster, bloedverwante van den predikant der Hollandsche Hervormde gemeente te Antwerpen, vertelde mij, dat hij aan een verloting ten behoeve der Hervormde Armenschool schonk een schilderijtje, voorstellend een *Dronken Schoenmaker*, die ruzie heeft met zijn vrouw. Hij dacht zeker dat de lui voor het schilderstuk als zoodanig alleen oog zouden hebben! Hij was altijd ernstig, diep denkend; ging gaarne om met menschen als de predikant van Waning Bolt. Dezen schonk hij tot aandenken eene 1857 gedateerde penteekening: *Schaftuur van werkvolk*. Vier werklieden liggen te slapen tegen een huis; een paar kinderen spelen in de openstaande deur; een meisje met een kind op den arm kijkt uit een raam.

(1) Dit blaadje kwam in 't bezit van den heer J. C. Muyser, en werd met diens verzameling 13 Mei 1910 bij de firma Fred. Muller & Co. verkocht voor *f* 400.



M. MARIS: Markttafreel.
(Door Mr. A. C. Kleyn geschonken aan het Gemeente-Museum, Den Haag).

(Photo M. M. Couvée, Den Haag.)

Een teekeningetje, voortreffelijk gedaan, getuigend van de vorderingen in de kunst door den jongen meester. Het wordt zorgvuldig bewaard door den heer H. van Waning Bolt, arts te Smilde.

Na den wintercursus van 1858, welke eindigde den 31en Maart, keerde Matthijs terug naar Den Haag. Daarheen hoop ik hem met u spoedig te volgen.

P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

(Wordt voortgezet).





PORTRET VAN VAN BREDEHOFF DOOR FRANS HALS



De stroom van nieuw ontdekte Rembrandts heeft langzamerhand opgehouden te vloeien, die van onbekende Frans Halsen nog niet. Van den grootmeester van het clair-obscur zijn heel wat meer werken ontdekt dan van den grooten impressionist der Spaarnestad. Rembrandt was een zeer vruchtbaar genie, maar was Frans Hals dat ook niet? Kunnen wij zeggen dat hij minder gemakkelijk schiep dan zijn Amsterdamsche rivaal. Integendeel is aan te nemen dat het werken hem lichter viel door het verbluffend gemak, waarmede hij den borstel hanteerde. Rembrandt werd in het midden van zijn leven een zoeker, een, die het vuur van den hemel trachtte te halen om het in zijn schilderijen te ontsteken, een wroeter, die, op alle mogelijke manieren, probeerde weer te geven wat in hem omging. Die dun schilderde, empateerde of krabde, die het penseel, den borstel of het tempermes hanteerde al naar gelang hij dit noodig vond: nu eens de verf uitstrijkend, dan weer deze ophoogend tot ze dik klonterde en een relief gaf, als nimmer te voren was gezien. Frans Hals schilderde steeds op dezelfde wijze: breed en vloeiend, gevend met enkele toetsen de levenbrengende accenten, het mysterie, dat beweging is. Hij is de schilder par excellence, het ideaal van alle borstelaars, van de bretteurs van het penseel, die virtuositeit boven alles vereeren. Wel verdiept zijn visie zich in den loop der jaren, waardoor op het eind van zijn leven die wonderwerken van atmospheer en stemming ontstonden, welke de Regenten en Regentessen van het Oude Mannenhuis voorstellen, maar zijn schildertrant bleef dezelfde. Ouder en ouder geworden, werd de streek schetsmatiger, meer aanduidend dan gevend de vormen, die hij in zijn vroegere jaren zoo prachtig wist te modeleeren. Het portret van Van Bredehoff is uit dien tijd. Het werd in 1631 vervaardigd en stelt den 51-jarige staande, ten halven lijve voor. Frans Hals was toen in het zenith van zijn kunnen.

De kop is à trois quarts gezien en vertoont, bij een krachtig relief,



FRANS HALS: Portret van Van Bredehoff.

het typische aanzetten en uitloopen van het penseel, hetwelk in de meeste werken van den meester voorkomt. Ook de jas is echt Halsachtig getoetst. Breed en smijdig geschilderd, is er niemand in dien tijd, die zoo het penseel voerde. Jan Hals, zijn zoon, van wien Dr. Bredius in verschillende akten vond dat hij vele portretten schilderde, was nog te jong om het te hebben vervaardigd. Ook aan Judith Leyster, geboren omstreeks 1600, is gedacht, daar zij zoo dikwijls Hals nabootste. Voor zoover, met zekerheid, te vergelijken valt is haar werk minder stellig, minder spontaan geschilderd. Bredius en Hofstede de Groot verklaarden dan ook in dit portret de hand van Frans Hals te herkennen (¹).

(¹) In 1894 werd dit portret in Utrecht geëxposeerd; in 1917 voor het eerst op den naam van den schilder in het Frans Halsmuseum.

De achtergrond is grijs, waartegen de figuur rijzig uitkomt. Een der handen is zichtbaar, die een paar handschoenen vasthoudt. Een niet zeer typische Hals-kraag, deze is wat te fijn behandeld voor den meester, vormt de afscheiding tusschen kop en buste. Het portret is hoog 75 c.M., breed 61½ c.M. en draagt tot opschrift:

ÆTÀSVA — 54
A° 1631

Het bezit niet de handteekening van den meester, wat geen bewijs is van onechtheid, daar Frans Hals lang niet altijd zijn werken signeerde. De schilderijen op het Frans Halsmuseum zijn, op een na, niet geteekend. De penseelstreek echter is altijd zijn beste handteekening.

Uit het jaar 1631 dateert ook het portret van burgemeester Van der Meer in het Frans Halsmuseum. Een vergelijking tusschen beide stukken doet ons dat van het museum kennen als vlotter geschilderd, dan de beeltenis van dezen Noord-Hollander, die Frans Hals met zeer weinig enthousiasme conterfeitte. De Van Bredehoff heeft stugger aspect, de kleur is koeler; hier werd geen warmkleurige vernis aangebracht, nadat een hinderlijk wapentje in den achtergrond was verwijderd. Maar van allure zijn zij beide gelijk. Beide hebben die kloeke breedheid, welke bijna alle portretten van Frans Hals kenmerkt, die franke vlotheid, welke het werk van hem onderscheidt van dat zijner tijdgenooten en waardoor het zoo levensecht aandoet. Na het portret van den Heer Luyckx te Hilversum is dit, in korten tijd, het tweede werk dat zijn oeuvre komt vermeerderen.

Te verwonderen valt het niet, als er in komende tijden nog meer van Hals voor den dag komt, daar van wat hij voor 1613 maakte, niets met zekerheid bekend is. Aan te nemen is het toch zeker, dat hij, over wiens geboortedatum geen zekerheid bestaat, maar die door Houbraken, naar een notitie van Vincent van der Vinne op het begrafenisbriefje van Hals, tusschen 1579 en 1581, door Campo Weijerman op 1584 werd gesteld, voor dien tijd reeds schilderde. Zijn eerste, nog te aanschouwen werken zijn de maaltijd van de officieren van den St. Joris Doelen van 1616 in het Haarlemsche museum en het portret van Pieter Cornelisz van der Morsch, in het bezit van den Earl of Northbrook te Londen, uit hetzelfde jaar.

Slechts enkele, zeer twijfelachtige teekeningen, waaronder te Weenen in de Albertina, die van de Regenten van het St. Elisabeth's Gasthuis, staan op zijn naam.

Misschien is al zijn teekenwerk verdwenen, wellicht ook schilderde hij dadelijk zonder schetsen te maken. Evenals van Velasquez zijn er tot heden, van hem geen bewijzen voorhanden, dat hij even spoedig naar het krijt greep, als hij dit naar het penseel deed.

G. D. GRATAMA.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



ENTOONSTELLING VAN OOSTENRIJKSCHE EN HONGAARSCHE SCHILDERS EN BEELDHOUWERS. ❧ STEDELIJK MUSEUM. OCTOBER, NOVEMBER 1917. ❧ Van kunst en schoonheid kan men zeggen, dat ze een bepaalde natie toebehooren en tevens aan de heele wereld. Hebben wij dat niet gevoeld bij de belangwekkende tentoonstelling van Fransche kunst in het Stedelijk Museum, enkele maanden geleden? Wat de Fransche kunst betreft, had onze voorstelling den diepen achtergrond van het bewustzijn eener historische wisselwerking met onze eigen nationale kunst onzer 17e-eeuwsche, die over de Engelsche romantische school heen de Fransche school beïnvloedde, die zich verbindt aan den naam Barbizon, om als 't ware aan een stuk „natuur" den toets te bewaren van een romantiek, die zich grondt op natuur-realisme, waarin de wortels stevig staan, waarboven de stammen hoog hun kruinen welven. Daarna bloeide de groote Haagsche school, die over Frankrijk en Engeland haar meesters terugvond in de eigen 17e eeuw, — tot nu het modernisme in zijn cosmopolitische tendenzen aan alle nationalisme een einde schijnt te maken. — Zou men tegenover de kunst der landen om den Donau vreemder staan? —

Ja en neen! Wel, omdat er een nationale kracht zich openbaart in wat zich als Magyaarsche kunst onderscheidt. Er zal zeker wisselwerking bestaan tusschen deze en de Oostenrijksche, doch deze blijft voor het vreemde oog nog ietwat verborgen, — althans wagen wij ons niet aan eene vergelijkende studie te dien aanzien. Wel blijkt, dat de Oostenrijksche kunst een meer cosmopolitisch karakter heeft.

Doch, zooals bij den aanhef werd kond gedaan, als een Munkácsy en Paál in de derde Fransche republiek konden aarden, en zooals in het voorwoord van den catalogus door Dr. Héla Lázár wordt opgemerkt, een Brocky aan het hof van Koningin Victoria, Markó te Florence, Michael von Zichy bij Czaar Alexander, gelegenheid tot werken hadden — allen in de 19e eeuw — ,dan is daarmee weer aangetoond, dat de schoone kunst een wereldburgeres is, die zich in den vreemde even gaarne laat bewonderen als binnen de nationale grenzen. Men vindt hun werken ook in verschillende musea der oude en nieuwe wereld. En jongeren als Oskar Mendlik in Holland, Ludwig Márk in Amerika en Philipp Lásló in Engeland werken ver van hun land, waarvan ze nochtans een nationalen trek bewaarden.

Van Munkácsy hebben wij belangrijker werken dan de hier tentoongestelde Smidsknecht (198), waarin nochtans zijn sterk typisch picturaal vermogen, te vergelijken met een krachtigen Neuhuys, bewondering afdwingt. Van Paál zijn hier evenwel twee werken (203 en 204), een zonneschijn en een schemering in het bosch, die ons ineens overtuigen van zijn natuurgevoel, dat tot natuurpoëzie stemt, verkregen met een eenvoud en oprechtheid van middelen, welke ons in dezen tijd van modern maniërisme bijna verbazen. Van een derde der genoemden, Michály Zichy, is er een Apostel van ongemeen

psychologisch begrip. Naast deze schilderijen die reeds een historisch inzicht openen in een vervlogen tijdperk, treft men talrijke Hongaarsche werken aan uit den modernen tijd, waarop de oorlog zijn buitengewonen stempel drukt.

De Oostenrijksche kunst is volstrekt niet typisch Duitsch, al zijn Duitsche trekken in het zeer samengestelde beeld, in landschap- en portretkunst, in genre-stukken en romantische tafereelen en in de neiging naar het decoratieve, waarbij overlading dreigt of in den goeden zin monumentaliteit heerscht, onmiskenbaar. Maar Oostenrijk en in het bijzonder Weenen, schijnt zoo toegankelijk te zijn voor Magyaarsche, Tsechische, Poolsche en Italiaansche invloeden, dat er zich een cosmopolitische kunst ontwikkelde met sterke intellectualistische trekken. Ze heeft voor een deel een maatschappelijk en cultureel karakter gekregen, zonder nochtans een gemeenschapskunst te zijn geworden. Echt naturalisme — wij denken dan aan onze Haagsche school —, dat opbloeit tot romantiek, de categorie bij uitstek der schilderkunst, komt er nauwelijks voor. De inleider, Dr. Hans Tietze, meent zelfs een „voor alles anti-naturalistisch" karakter daaraan te mogen toeschrijven. Dit is wel wat overdreven, doch zeker eischt het decoratieve karakter méér dan met enkel naturalisme vereenigbaar is. Doch de schilderkunst zou haar wezen verloochenen, als ze niet in hoofdzaak romantisch-picturaal bleef, en als zoodanig kan zij niet leven zonder naturalisme. En zoo treft men hier ook vele werken aan waarin de natuur en het natuurlijke leven u schilderachtig tegemoet straalt.

Hoe universeel men ook in critisch opzicht zijn geest richt op de schoonheid in al haar vormen, ook naar den landaard, een eigenaardig Nederlandsch of zelfs specifiek Hollandsch oordeel zal ten grondslag liggen aan de volgende opmerkingen, in verband met een bepaalde keus.

John Quincy Adam's „Schuilplaats" (2), met den als stilleven behandelden voorgrond, een lichtend vensteruitzicht op een gebergte, is echt naturalistisch en fijnzinnig van kleur, toets en toon, evenals zijn gezicht op het Cherzplateau (4). Czajkowski's „Poolsch dorp" heeft een zeer bijzondere kleurschoonheid. Wlad. Jarocki doet, vooral met zijn Nicolaaspoort te Iwangonod en Ant. Karlinski met een beeld „Aan de Strypa" zeer treffende grepen uit dit tragische tijdperk. De „Verre landen" van Th. Leitner ademen een natuurromantiek, die overeenstemt met een Geldersch landschap van Wiggers ten onzent, maar grooter en meer vergeestelijkt aanschouwd. Als een landschap van Vincent van Gogh, is de tragische laan met de komitatschi (179) van L. Mednyansky. Vol stemming is zijn „Veldpost" (177) en één en al weemoedige landschapspoëzie „Dooi" (183). Hier is gezuiverd naturalisme, gelijk in Karl Ludwig Prinz' berglandschappen (vooral no. 267) en het plateau van Lafraun (269). Een bijzondere vermelding verdienen de zeestukken van Oskar Wendlik, waarin het naturalisme tot een fijne dichterlijke romantiek stijgt.

Treffende en soms ontroerende tafereelen uit den oorlog heb ik verder aangeteekend van J. Q Adams, W. Daschauer (Gewonden, no. 39), L. Gottlieb (teekeningen), K. Hassmann (no. 117, vol zwoele romantiek), W. v. Krausz, die door het tragische heen tot humor den weg vond (no. 139), F. Pautsch (b.v. no. 219), O. Roux en Stefan Zador. Buitengewoon knap en vol karakter zijn de portretten van militairen door Nik. Schattenstein en K. Sterrer.

Wij memoreeren nog werken van Istran Özök, Lienz Egger, Frigyés Frank, Oskar Laske (vooral de Kruisiging), A. v. Pettenkofer, Odön Pick-Morino, Max v. Poosch, Bertolan Por, Egon Schille (Hermieten), K. Schindler, Léo Schneider, Jànos Thoma, Janos Vaszary (Naaktstudie), Fried Waldmüller en Woytkiewiecz. Decoratief monumentaal is Lienz Egger's „Maaier" (no. 74) in hooge mate. Oskar Laske is een phantast met ongemeen suggestieve kracht, die vooral in zijn „Kruisiging" (no. 162), een tempera-schilderij met een decoratief-allegoretische verbeelding ontroert. Enkele phantastische tafereelen, b.v. de „Pest" (no. 161), zijn door overladenheid onaesthetisch, hoe belangwekkend overigens.

Bijzondere aandacht verdient „De heilige Driekoningen" (no. 255) van Max v. Poosch, die door het reëele heen tot romantische mystiek stijgt, in een decoratief-monumentale uitbeelding der oude sprook. Woytkiewiecz,

„Ganzenhoedster" vertolkt ook een sprookje, een tempera-schilderij van onweerstaanbare bekoring, tintelend van humor.

Van de beeldhouwers bewonderden wij vooral van János Horval de psychologisch-romantische uitbeelding van bijbelsche figuren en van den komponist v. Székacz.

D. B.

KUNSTVEILINGEN

NALATENSCHAP THEO VAN HOYTEMA. NALATENSCHAP CH. VAN WIJK. VERZAMELING DE SAN, UIT BRUSSEL.



E nalatenschappen van twee van Holland's meest sympathieke kunstenaars, die dezen zomer stierven, zijn reeds dit jaar geveild. Bij Frederik Muller kwam half November werk van Theo van Hoytema, in Augustus overleden, onder den hamer. In de bovenzaal had men zorgvuldig alles opgesteld. Elders is reeds zooveel geschreven over den fijnzinnigen teekenaar en lithograaf, dat wij meenen hier met een zakelijke opsomming te kunnen volstaan.

No. 333, slapende vogels in sneeuwlandschap ging *f* 625; no. 310, broeikas met kalebasplant *f* 450; no. 341, wijngaardrank voor *f* 190; no. 344, doode meeuw en taling *f* 210; no. 345, de zieke apen *f* 230; no. 346, zwemmende eenden *f* 310; no. 347, de zwarte zwaan *f* 700; no. 348, spar en brem *f* 280; no 352, kloek met jongen *f* 210; no. 353, groene en roode papegaaien *f* 250; no. 361, vogeltje in het bosch *f* 210; no. 364, bloesemboom en gouden regen *f* 400; no. 365, twee pauwen onder een bloeiende magnolia *f* 500; no. 366, papegaaientulpen *f* 300; no. 368, bloeiende berenklauw *f* 210; no. 391, molens op Texel *f* 210; no. 394, meerkoeten op Texel *f* 330; no. 396, tusschen het riet op Texel *f* 250; no. 404, Texelsch landschap met meerkoeten *f* 230; no. 405, binnenwater op Texel *f* 270; no. 408, kluiten en scholeksters *f* 240; no. 444, kroonkraan *f* 175; no. 445, witte zwaan *f* 170; no. 460, de terugkomst van den ooievaar *f* 460; no 467, witte sering *f* 210; no. 526, een pak oploopende drukken van het leelijke jonge eendje *f* 225; no. 531, zeventien lithographieën „zilverreigers" *f* 270; no. 532, 26 lithographieën „angora konijnen" *f* 350; no. 549, zes lithographieën *f* 200; no. 560, vier lithographieën *f* 175.

Tegelijkertijd werden er moderne schilderijen en aquarellen geveild, en alweer vormden werken uit de Haagsche school een hoofdschotel. Van Jacob Maris een mooie aquarel van Oud-Dordrecht. Er waren ook enkele Fransche meesters vertegenwoordigd, zooals bv.: Corot met een boomrijk landschap, dat voor *f* 2000 werd verkocht.

Van de schilderijen uit verschillende verzamelingen noemen wij:

No. 111 B. Arps, „Judaspenningen" *f* 750; no. 112 idem, „Pauweveeren" *f* 1675; no. 113 idem, „Stilleven van perziken" *f* 525; no. 114 Bakker Korff, „De brief" *f* 1100; no. 119 Blommers, „Scheepje varen" *f* 1575; no. 121 De Bock, „Tegen den avond" *f* 750; no. 122 idem, „De vijver" *f* 475; no. 123 idem, „De schaapskooi" *f* 600; no. 125 idem, „De werf" *f* 625; no. 129 J. Bosboom „Kerkinterieur" *f* 2700; no. 130 idem, „Kerkinterieur" *f* 600; no. 133 Du Chattel, „Avondstemming" *f* 1200; no. 134 idem, „Herfstbosch" *f* 1000; no. 142 Gabriël, „De molen" *f* 2150; no. 143 idem „Molen aan het Abcoudermeer" *f* 1500; no. 152 Piet van der Hem, „Joodsche vrouw" *f* 400; no. 162 Karsen, „De dorpskerk" *f* 470; no. 166 Kever, „De jonge moeder" *f* 1300; no. 173 Jacob Maris „Haven te Dordrecht" *f* 750; no. 176 W. Maris „Boomstudie" *f* 400; no. 177 Willem Maris, „Drinkende koeien" *f* 1450; no. 178 idem „Eend met eendjes" *f* 1900; no. 182 Mesdag, „Visschersbark" *f* 530; no. 189 Albert Neuhuys „Het kindje slaapt" *f* 2850; no. 192 Poggenbeek, „Weide" *f* 1800; no. 201 Henriëtte Ronner, „De Waaier" *f* 1000; no. 207 Springer „Stadsgezicht bij winter" *f* 410; no 208 idem, „Winter te Elspeet" *f* 460; no. 211 Tholen „Zonsondergang in den winter" *f* 1100; no. 216 Voerman, „Melkuur" *f* 475; no. 222 J. H. Weissenbruch, „Landschap" *f* 575; no 224 Wijsmuller, „Het dorp" *f* 420; no. 225 idem „Herfst" *f* 620; no. 615 Gorter, „Winter" *f* 875; no. 616 Klinkenberg, „Dordrecht" *f* 1400; no. 620 Isaäc Israëls, „Groentekoop-

vrouw" *f* 660; no. 621 idem „Amazone" *f* 510; no. 622 Willem Maris, „Eendenfamilie" *f* 4000; no. 623 Neuhuys. „Stadsgezicht" *f* 1200; no. 624 J. Zoetelief Tromp. „Lente" *f* 1650.

En de aquarellen gingen als volgt:

No. 1 L. Apol, „Winter" *f* 1250; no. 3 Van de Sande Bakhuyzen „Landschap met schapen" *f* 460; no. 6 Du Chattel, „Tegen den avond" *f* 1025; no. 8 Gabriël, „Moerassig landschap" *f* 1050; no. 9 J. Israëls, „De zoon van den visscher" *f* 1550; no. 10 idem, „Kinderen der zee" *f* 625; no. 11 Kever, „Interieur" *f* 1025; no. 12 Klinkenberg, „Grachtgezicht" *f* 1650; no. 13 Jacob Maris. „Oud Dordrecht" *f* 3900; no. 14 idem, „Voor de deur" *f* 825; no. 15 Willem Maris, „Vee in de weide" *f* 2250; no. 16 Poggenbeek, „De weg *f* 1000; no. 17 idem, „Eenden in het groen" *f* 1000; no, 21 Roelofs „Weidehoekje" *f* 925; no. 23 M. Roosenboom. „Bouquet magnolia's" *f* 500; no. 25 Voerman. „Stilleven" *f* 410; no. 26 J. H. Weissenbruch, „Zomer" *f* 2800; no 28 Jan Weissenbruch, „Kerk te Scheveningen" *f* 430; no. 33 J. Bosboom, „St Jacobs Cathedraal te Antwerpen" *f* 1450.

Eind November veilde de firma Kleykamp in Den Haag een nagelaten collectie van Charles van Wijk. Zoo kort geleden wekte de ontstellende bekendmaking van zijn dood een algemeene ontroering en nu reeds een catalogus van zijn nalatenschap! Ons land, arm aan beeldhouwers, verloor een figuur wiens ontwikkeling men altijd gaarne gevolgd heeft. In een kort bericht, bij een uitstekend portret van den afgestorvene, lezen we o. m. het volgende: — „Gelukkig vond hij in zijn helaas ontijdig afgebroken leven gelegenheid om voortreffelijke werken te scheppen van monumentalen aard. Toch scheen nog een ander soort van beeldhouwkunst, die men wel *genre* pleegt te noemen, zijn voorkeur te bezitten. Een kunstsoort, waarbij het karakteristieke op den voorgrond staat en die in de keus der voorstelling dikwijls aan voortbrengselen der schilderkunst herinnert."

Overbodig te zeggen, dat deze veiling, zoowel als die van Hoytema's werk, bijzondere belangstelling genoot, waar beide kunstenaars steeds door zoovele vrienden en bewonderaars omringd zijn geweest.

De prijzen waren

Voor de bronzen no. 1, Schaap met lam *f* 900; no. 2, Volendammer kind met pop (hout) *f* 600; no. 3, Visschers te paard *f* 1200; no. 4, Ploeg met os *f* 800; no. 5, Naar huis *f* 1050; no. 6, Loopend vrouwtje met kind *f* 600; no. 7, Pap eten *f* 600; no. 8, Na den arbeid *f* 675; no. 9, Kind met koe *f* 425; no. 10, Krijntje *f* 450; no. 11, Nunspeetsch vrouwtje *f* 200; no. 12, Kind met konijnen *f* 725; no. 13, Kinderkopje *f* 300; no. 14, Marretje *f* 450; no. 15, Vrouwen- en kinderkopje *f* 425; no. 16, Lammetje *f* 525; no. 17, Oude Beertje *f* 325; no 19, Veluwsche boer *f* 400; no. 20, Verlegen boerinnetje *f* 475; no. 21, Visscher *f* 1000; no. 22, Oude visscher *f* 600; no. 23, Verstelwerk *f* 625; no 27, Lam (gips) *f* 105; no. 29, Twee kleine kopjes (gips) *f* 100; no. 30, Kind met konijnen (gips) *f* 150; no. 31, Nunspeeter vrouwenkop (gips) *f* 110; no. 32, Moeder met kind (gips) *f* 280; no. 33, Volendammer kind met pop (gips) *f* 200; no. 34, Vrouw in den wind (gips) *f* 110; no 34a, Volendammer jongens (gips) *f* 210; no. 34b, Verstelwerk (gips) *f* 210; no. 34g, Visscher (gips) *f* 150.

Verder veilde de firma Kleykamp de Brusselsche collectie De San en andere oude schilderijen uit particulier bezit. Naar aanleiding hiervan ontspon zich in de Nieuwe Rotterdammer een interessant en leerrijk dispuut tusschen Dr. Hofstede de Groot en den veilingmeester Theo Neuhuys, die begrijpelijkerwijze de gang van zaken van uit een ander standpunt bekeken hebben. Ten eerste liep de discussie over verschillende toeschrijvingen. Dr. Hofstede de Groot corrigeert allerlei onjuistheden en eindigt zijn beschouwing met te zeggen, dat met meer korrektheid en kennis van zaken „al deze onnauwkeurigheden" te vermijden waren geweest. Zijn opgegeven lijst (met aanmerkingen van behaalde prijzen), luidde in de N. R. C. als volgt:

No. 9, Gerard Dou, schrijver bij kaarslicht, (valsch), *f* 2300; no. 10, A. v. Eertveld, slag bij Lepanto (een later meester) *f* 1700; no 12, B. Gaal, landschap, *f* 750; no. 17, J Wildens en van Herp, landschap met hertenjacht, *f* 1400; no. 18, M. Hobbema, landschap met bouwvallen, (valsch), *f* 2300; no. 19, M. de Hondecoeter, doode vogels, (van latere hand)

f 1700; no. 24. S. de Koninck, Josef voor Potifar. (is een karakteristiek werk van Pieter Potter), *f* 460; no. 25, P. Lastman, de Sunamietische weduwe, *f* 2000; no. 28, Nic. Maes, fraai mansportret uit zijn Rembrandtschen tijd (1658), *f* 3500; no. 32 A. v. d. Neer, landschap bij maneschijn, *f* 3700; no. 36 N. Poussin, landschap met Diana en Callisto, *f* 4000; no. 37, dezelfde. landschap met Diana, nymf en satyr, *f* 3900; no. 41, O. van Schrieck, landschap met adder, hagedis, distel enz., *f* 2250; no. 43, C. van Schagen, mansportret, voluit gemerkt. 1670 gedateerd, *f* 400; no. 45, v. Slingeland. vrouwtje met papegaai (een echte Gerard Dou), *f* 4700; no. 47 D. Teniers, bij den medicijnmeester (zwakke navolging), *f* 1200; no. 65, Jan Breughel, landingplaats, *f* 2100; no. 67, Abr. v. Beijeren. stilleven met visschen. *f* 3500; no. 68, D. v. d. Lisse, boetvaardige Magdalena. *f* 600; no. 69, Pieter van Noort, doode visschen, *f* 800; no. 70, C. Poelenburg, Arcadisch landschap *f* 2400; no. 71, Jac. Ruisdael, landschap met waterval, *f* 6800; no. 72, Phil. Wouwerman landschap met valkenjacht *f* 6400.

Dadelijk kwam er van den heer Theo Neuhuys een verweer. In den catalogus stond vermeld dat de toeschrijvingen van den eigenaar waren en buiten verantwoording van veilinghouders bleven. Door den oorlog was correspondentie om de zaak nader te regelen met den te Brussel vertoevenden heer de San onmogelijk geweest. en zijn vertegenwoordiger had uitdrukkelijk last zich aan de gegevens te houden. Schilderijen, als o. m. de Gerard Dou, Hobbema, De Hondecoeter en Teniers, die niet van deze meesters waren, werden niet verkocht. Het proces-verbaal van de veiling had Dr. Hofstede de Groot daarvan op de hoogte kunnen stellen. Deze antwoordde weer onmiddellijk met een ingezonden stuk; bleef erbij, dat de catalogus „slordig bewerkt was" en wees er weer eens duidelijk op, dat iemand, die bij een veiling prijzen noteert, nooit beoordeelen kan of een stuk werkelijk „verkocht" is, zoodat hij slechts het woord „behalen" mag gebruiken.

Inderdaad blijft dit onaangename en verwarrende verschil ons inziens een zwak punt, waarmede maar niet alles is goed te praten.

J. Z.

DOODSBERICHTEN

CHARLES VAN WIJK [1])



IJ stierf te jong, in 't midden van een menschelijken levensduur. Toch heeft hij, en dit valt dankbaar te erkennen, een afgerond geheel van werken nagelaten. Zijn doodsbericht kwam niet onverwacht; men wist, hij werkte weinig, tobde voort; toen kwam de dood.

En daar werden nu de beelden, die hij naliet, samengebracht in de kunstzaal Kleykamp; een laatste maal vonden zij, gezamenlijk van 't atelier gekomen, elkaar terug, vóór ieder zijn eigen weg zou nemen. En samen wekken zij dien indruk van een krachtige liefelijkheid en een ongezochte menschenmin, waarvan zij ieder afzonderlijk ook reeds ieder op zijne wijs getuigden meermalen.

Want Charles van Wijk is de beeldhouwer geweest, die zich het meest innig voelde aangesloten bij onze groote binnenhuisschilders, voor wie het leven der armen de poëzie vormde van hun kunst. En zijn kunst is eveneens een samenvatting van wat zij beoogden. Zeker, hij had smaak voor alle vormen van beeldende kunst, menig uitstekend geslaagd portret van zijn hand is bekend en hij heeft in zijn ontijdig afgebroken leven gelegenheid gevonden om knappe werken te scheppen van monumentalen aard.

Doch het wezen van Charles van Wijk is toch in het met voorkeur beoefende genrebeeld terug te vinden. Immers hier ging het gansche initiatief van den kunstenaar zelf uit. Hij stond buiten alle moderne nervositeit, kende gehechtheid aan echt vaderlandsche indrukken en vond hierin de grootheid van zijn emotioneele kunst. Hij zocht de arbeiders op van den zandgrond, de mannen van den zeekant en vond in Volendam het schoone

(1) Geboren te 's-Gravenhage 1875; overleden 1917.

menschentype, dat hem in zijn klassieke schoonheid behaagde. En dan sprak het kind tot hem, het jonge kind en het jonge dier in beider argelooze vormen.

In de zalen van Kleykamp werd dit alles bijeengebracht, al deze teere proeven van een ziel, die in eenvoud zijn eigen beeld zocht. Van Wijk was bemind en de vele vrienden en kunstbroeders kwamen deze nagelaten werken omringen met een proeve van hun eigen werk. Toorop, altijd gul, stuurde van alles, teekeningen en schilderwerk, Breitner stond een tiental belangrijke teekeningen af, Kever en Isaac Israëls, Van Konijnenburg en Kramer en de neven Maris, Simon en Willem, zonden hun bijdragen om de laatste tentoonstelling van den overledene, die eener veiling van zijn kunstwerken, eer te bewijzen en steun te verschaffen.

Tusschen al die verscheidene, veelkleurige werken worden Van Wijk's beelden van een diepe, schier aandoenlijke teederheid. Zooals op een tentoonstelling van velerlei werk, Israëls' vale armoe placht te gaan pralen van innerlijk leven, rijzen hier in de ongeordendheid van onsamenhangende schilderkunst — want zoovele uiteenloopende kunst is hier aanwezig — Van Wijk's beelden op, sterk in hun zeggingskracht die van menschelijke geringheid verhaalt. Geen verbluffend knappe details vindt men hier, alle virtuositeit is versmaad. Inderdaad gaat de vergelijking op, dat hier de na-verwante aan 't werk was van onze binnenhuisschilders die dichters waren: van Jozef Israëls en Albert Neuhuys. „Men moet eerst knap worden en alle vormen grondig kennen en dan de knapheid af gaan leeren, geheel vergeten." Het woord moet door Jozef Israëls zijn gezegd. Het is van volkomen toepassing op Charles van Wijk. Het stuntelige, het stompe dat Israëls in een vrouwengebaar kon leggen om er het onbeholpene en vooral het weerlooze mee uit te drukken, is hier.

Charles van Wijk heeft voor de innerlijke uitdrukkingskracht de uiterlijke welsprekendheid gaarne opgeofferd. Hij was de kunstenaar van het kleine deemoedige leven, die liever dan zichzelf een lauwer te plukken, die neerlegde voor het beeld van menschelijk zwoegen en menschelijk leed, dat hij telkens in anderen vorm te verheerlijken zocht.

Hier uitte zich zijn wezen, hier was zijn ware aard. Zoo wordt het verklaarbaar, dat deze kunstenaar, die voor zijn scheppingen de bevruchting behoefde van zijn warme hart, onbekwaam was meermalen voor opdrachten, die hem niet na konden staan of die zelfs afweken van zijn eigen gevoelskern.

Men moet echter leven en hoe weinigen zijn het, die het conflict onder oogen zien van eigen wezen en het ons min of meer dringend levenslot! Het ongelukkige Willem Schürmann-monument, het min-gelukkige van 't Hoff-monument zijn de bekende voorbeelden dienaangaande uit het oeuvre van den kunstenaar.

Om Charles van Wijk te beoordeelen zie men het vrouwenbeeldje: oude Beertje, het mummieachtig oude wijfje, dat krom gegroeid van 't werken, in een aanhoudend goedige mopperstemming schijnt te zijn: één lange klacht in de vormen van 't lichaam gegroeid, tegen de onderdrukking van een zwaar en eentonig leven. En men kent hem uit de moeder met 't kind aan de borst, de boersche madonna, waarvan Neuhuys zoo vaak schoon heeft gewaagd. „Geluk" is het beeld hier, want hier is het het arme moederschap, dat korten tijd de volste vreugd, de wellust van 't zich geheel geven kent.

De visschers zijn dan daar, die rustig zijn in den eenvoud van hun leven, zoo natuurlijk en dichtbij het beeld van den mensch gebleven die werkt slechts om te leven. En opnieuw de boeren van den zandgrond, die eveneens slechts de nooddruft kunnen keeren in het ondankbaar bewerken van den schralen grond. Doch misschien is de beeldhouwer het grootst daar, waar hij het simpele ondernam en inkeerde tot dien kinderlijken aard, die hem het geringste deed liefhebben: het naakte lammetje, het jonge kind, het schuwe geitje, dat als in 't geluid van zijn teere blaten staat.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.





JACQUES DE LALAING



GRAAF Jacques de Lalaing, éénige figuur in de Belgische kunstwereld van onzen tijd, overleed te Brussel, onder de Duitsche overheersching, op 10 October 1917, acht-en-vijftig jaar oud; hij was geboren op 4 November 1858.

Als schilder en beeldhouwer was hij vóór alles de afstammeling van een oud en adellijk geslacht, waarin het gezegde „noblesse oblige” een strenge stelregel was — en ik geloof wel dat hierin de verklaring ligt van den aard van zijn talent.

Jacques de Lalaing, schilder, beeldhouwer, aristocraat — dit in den meest verheven, meest intellectueelen zin van het woord — deed zich voor als een drievoudige persoonlijkheid. Drievoudig, maar geenszins ingewikkeld, want als mensch was hij de eenvoud zelf, uit één stuk, van een nooit falende moreele elegancie, instinctmatig gehecht aan de traditie der groote tijdperken, en overtuigd dat kunst een middel is, maar geen doel. Jacques de Lalaing kon zich geen kunst denken zonder „inhoud” en zonder idealistische strekking.

Het is aardig er aan te herinneren, dat een Gravin de Lalaing, uit het voorgeslacht van den overleden meester, de verlichte beschermster van den jeugdigen Rubens was, dien zij onder hare pages had opgenomen. De geniale beginneling, die het aanschijn der Vlaamsche kunst zou veranderen, werd door deze groote dame geraden en aangemoedigd. Het geslacht de Lalaing staat, in de geschiedenis, als kunstlievend bekend. Het heeft nooit kleingeestige vooroordeelen gekoesterd. Als zoon en broeder van diplomaten, had Jacques de Lalaing geenerlei tegenstand te overwinnen, toen hij schilder wilde worden.

Aan de drievoudige kenschetsing van Jacques de Lalaing als edelman, schilder en beeldhouwer, kan men een vierden, bijkomstigen karaktertrek voegen: hij was protestant, zoon eener protestantsche moeder, welke de hoogste, zedelijke deugden betrachtte. Dit atavisme spreekt luide uit het werk van den kunstenaar en uit het leven van den mensch.



GRAAF JACQUES DE LALAING.
(Fotografisch portret).

Jacques de Lalaing bezat een persoonlijk prestige, een ongewoon gezag onder zijne Belgische confraters, ook onder degenen die het verst van hem verwijderd waren door hun temperament of hunne strekking. Misschien was hij juist in zijn eigen wereld het minst begrepen. Toch telde hij, als mensch, enkel vrienden. Ik heb hooren redetwisten over den schilder, den beeldhouwer, — maar nooit over den man. Zijne hooge beschaving, zijn ridderlijke belangloosheid, zijn diepe overtuiging, zijn werkijver, dwongen algemeene bewondering af.

Zeker, men kan in discussie treden over het werk van ieder kunstenaar, wanneer dit werk belangrijk genoeg is om geestdrift of verguizing op te wekken. Alleen middelmatigheid ontsnapt aan de critiek.

Jacques de Lalaing had eerst gemeend dat zijne roeping was, om zee-officier te worden; twee jaar lang was hij kadet op een schoolschip. Hij zakte voor een laatste examen in mathesis, maar hij verwierf den eersten prijs in teekenen. Dit besliste over zijne toekomst.

In 1875 te Brussel teruggekeerd, werd hij leerling van Jan Portaels; vervolgens werkte hij bij Louis Gallait en ten slotte bij Alfred Cluysenaer. De vroege figuurstukken van Emile Wauters, die een twaalftal jaren ouder was dan hij, wekten terecht zijne bewondering op. Hij begon het hedendaagsche leven te transponeeren met de verbeelding van een historieschilder. Hij betrachtte een verheven ideaal: hij wilde dat de kunst opvoedend, begeesterend, veredelend zou zijn. Hij misprees het „brok" voor het „brok", Zijn puriteinsch temperament hield hem verre van het zinnelijke: geen zijner werken verraadt zinnelijkheid van visie, van harmonie, van techniek. De kunstenaar streefde naar hooger; zijn kunst is van een moralist, ongekunsteld, sober, gewild koud.

De Lalaing's onwrikbare overtuigingen ten opzichte van het eind-



JACQUES DE LALAING: Voetstuk voor een Lantaarnpaal.
(Museum voor Schoone Kunsten, Gent.)

doel van schilder- en beeldhouwkunst, deed hem met beslistheid en scherpte oordeelen. Hij weigerde het aandeel, de vernieuwing te erkennen, die zekere meer instinctieve dan beschaafde, meer gevoelige dan zelfbewuste naturen aan de kunst van onzen tijd hebben bijgebracht. Na rijpe overweging sprak Jacques de Lalaing onherroepelijke vonnissen uit. Zonder genade veroordeelde hij hen, die hij boosdoeners heette, omdat zij de eerlijkheid van het ambacht misten evenzeer als den wil van het apostolaat, en aan de jongeren — die reeds al te zeer geneigd zijn om gemakkelijke wegen te bewandelen — het slechte voorbeeld van een louter zinnelijke werkwijze gaven. Zooveel schilders toch brachten, zonder voorstudie, zonder nadenken of zoeken, en bijna zonder inspanning, werken voort, waarin zekere fijnheid van visie, zeker instinct van zeldzame harmonieën, zekere toevallige bekoorlijkheid of scherpte van observatie, al te gereedelijk bewonderd werden. Jacques de Lalaing gaf niet toe. Hij is gestorven zonder te hebben erkend, dat drie appelen, door Cézanne geschilderd, een meesterstuk



JACQUES DE LALAING: De Moeder van den kunstenaar.

kunnen zijn, op welk standpunt men zich dan ook gelieve te plaatsen.

Ik geloof dat hij een begeesterend professor had kunnen zijn en leerlingen naar zijne gelijkenis zou hebben gevormd. Zeker zou hij het voorbeeld van zijn eersten meester, Portaels, niet gevolgd hebben, die het temperament en den persoonlijken smaak van zijne leerlingen wist te eerbiedigen, en zekere natuurlijke gaven, die tegen zijn eigen theorieën indruischten, liet groeien en bloeien. Hij zou zeker geene landschapschilders en geene virtuosen van het stilleven hebben gevormd...

Ik weet niet waarom Jacques de Lalaing geen professor is geweest. Nooit heb ik leerlingen gezien in zijn ruim atelier in de *rue de l'Activité* (een waarlijk passende naam voor het verblijf van dien grooten werker) waar hij onvermoeibaar arbeidde, van den morgen tot den avond. Opgezweept door de behoefte om steeds nieuw werk voort te brengen, vond hij ongetwijfeld geen tijd tot het geven van onderricht.

Hij was, weliswaar, lid der Kon. Academie van België, en opvolgentlijk lid, onder-voorzitter en voorzitter der bestuurlijke Commissie der Kon. Musea van Schilder- en Beeldhouwkunst, en lid van de meeste keurraden onzer groote wedstrijden — en in deze verschillende kringen was zijn persoonlijke invloed, naast de welsprekendheid zijner werken, ongetwijfeld aanzienlijk. Hij werd overladen met officieele onderscheidingen, waarmee hij nooit pronkte.



JACQUES DE LALAING: De slag van Kortrijk.
(Vergaderzaal van den Senaat, Brussel).

Zijn levenswerk is ontzaglijk; het werk van den schilder is eenige jaren aan dat van den beeldhouwer voorafgegaan; daarna beoefende hij beide uitdrukkingsvormen gelijktijdig, en schiep, met de weelderigheid eener oerkracht, decoratieve schilderingen, groepen, standbeelden, portretten in olieverf of pastel, bustes in marmer of brons.

Van verre, in de ballingschap, zonder voldoende documentatie, is het lastig om de chronologische volgorde van de Lalaing's voornaamste werken in het oog te houden, en zelfs om ze te vermelden, zonder er belangrijke te vergeten. Nog moeilijker is het, om de reeks afbeeldingen bijeen te brengen, die noodig zouden zijn ter illustratie van deze aanteekeningen, geschreven onder den indruk van het verlies van den kunstenaar en den vriend. Men hadde het einde van den oorlog en den terugkeer naar het vaderland moeten afwachten om alle noodige gegevens te kunnen verzamelen. Dit zal de taak zijn van degenen die eenmaal zullen trachten een tentoonstelling van Jacques de Lalaing's levenswerk aan te richten — voor zooverre zij de ontwerpen, de studies, de modellen zullen weervinden van de monumentale schilder- en beeldhouwwerken, die nu eenmaal niet verplaatst kunnen worden. Deze zal men moeten weerzien op de plaats en in de belichting waarvoor de kunstenaar ze had opgevat. Wat de portretten betreft, door heel Europa verspreid: te Londen, te Rome, te Madrid, te Parijs, te Weenen en op honderd andere plaatsen — men zal natuurlijk de hoop moeten opgeven, om die ooit volledig vereenigd te zien. Overigens zijn er in België zelf genoeg, om een ruime galerij te vullen.



JACQUES DE LALAING: Portret van Miss K. Adam.

In het Stadhuis en het Senaatsgebouw te Brussel zal men den historieschilder en den grooten decorateur moeten beoordeelen; in de



JACQUES DE LALAING: Leeuwinnen verscheuren een prooi.
(Museum voor Schoone Kunsten, Gent).

Musea te Gent, Brussel en Rijsel den schilder van *schilderijen*, welke echter geenszins „tableaux de chevalet" zijn.

Zijne belangrijkste beeldhouwwerken treft men aan te Brussel, te Gent, op het kerkhof van Evere, te Oostende, te St. Gillis, te Hasselt, te Wespelaer, te Westerloo, en op meer andere plaatsen van ons land. Groepen, standbeelden, gedenkteekens, versieringswerken, — in alle richtingen heeft hij zijne vruchtbare verbeeldingskracht laten werken en frissche scheppingen voortgebracht.



De versiering van de trapzaal van het Brusselsch Stadhuis is, meen ik, het belangrijkste en meest beteekenisvolle werk van Jacques de Lalaing. Met de vrijheid en de stoutmoedigheid van de groote Venetiaansche decorateurs der 18de eeuw, maar onder een geheel andere inspiratie, heeft hij het groote ton-welfsel met een meesterlijke en verbazende compositie bedekt. Het zinnebeeldige belfort der Stad rijst op in de bewolkte lucht. Het wordt aangevallen door booze machten, en verdedigd door de allegorische figuren der burgerdeugden. De strijd is geweldig, en het Goede zegeviert. Dit weidsche fresco vertoont niet het heldere en bekoorlijke koloriet van een Tiepolo; integendeel, het is in sombere, roetkleurige harmonieën gehouden. Het is onvergetelijk door zijn persoonlijk karakter. Het machtige „verkort", de effecten van perspectief, al die problema's der zolderschildering, die zoo gemakkelijk door den schilder schijnen opgelost te zijn, verraden een buitengewone bekwaamheid in het teekenen. Een volmaakte technische opleiding, een rijke ervaring konden Jacques de Lalaing alleen in staat stellen,



JACQUES DE LALAING: Portret der Gravin de Lalaing.
(Ivoor).



JACQUES DE LALAING: Genie des Doods.
(Voor een gedenkteeken).

om zijne gedachten met zulk gemak en zulke onverschilligheid voor stoffelijke moeilijkheden uit te drukken. De kleinere paneelen ademen denzelfden adel der gedachte en dezelfde geestelijke onverschilligheid voor de stof en het effect.

De drie groote decoratieve werken in de vergaderzaal van den Senaat, die in enkele handig naasteen geplaatste tooneelen de voornaamste of althans de meest karakteristieke gebeurtenissen onzer geschiedenis samenvatten, zijn ontstaan uit diezelfde inspiratie. Ruitergroepen verraden er het temperament van den beeldhouwer, vol bewondering voor edele, bewegende vormen, en in staat om er massa en omvang van in evenwicht te houden.

Evenals in het Stadhuis, zijn de schilderingen in den Senaat in sombere, gedempte, gewild-doodsche tonen gehouden. De groep Vlaamsche gemeentenaren draagt vlaggen en banieren. Alleen bij de Jacques de Lalaing kon het opkomen, om vlaggen te schilderen in het grijs — een dof, levenloos grijs — en om het geheele tooneel het uitzicht te geven van een bas-relief in camaïeu. Het verrast, bevreemdt, en ten slotte dwingt het eerbied en bewondering af. De individualiteit van den meester heeft zich nooit met meer distinctie uitgesproken dan in deze groote werken.

Het stuk in het Gentsche Museum — een kolonel der ruiterij — is een jeugdwerk, waarmee de kunstenaar te Parijs de gouden medaille verwierf. Op ware grootte geschilderd, rijdt de kolonel, blootshoofds, den toeschouwer voorbij: rechts en links ziet men de ruiters van het escadron: de manschappen die vóór hun kolonel rijden zijn door de lijst doorgesneden, zoodat men slechts het achtergedeelte van de paarden te zien krijgt; van de paarden die hem volgen ziet men slechts kop,



JACQUES DE LALAING: Mausoleum der te Waterloo gevallen Engelsche soldaten. (Kerkhof van Evere, Brabant).

nek en voorpooten. Deze zeer nieuwe en verrassende schikking, het karakter van het hoofd van den kolonel, middenpunt van het werk, de stijl van het geheel, het gewilde van het sterke en sobere koloriet, de op grijze wolken uitlossende gestalten, dit alles wekte groote bewondering op en vestigde den naam van den jongen kunstenaar bij kenners en critici.

De schilderijen uit het Museum te Rijsel *Krijgsgevangenen*, uit het Museum te Brussel *de voorhistorische Mensch*, omringd door zijn ontzaglijke jachthonden, zijn flinke brokken schilderwerk. De moeilijkheid wordt dapper aangevat, bedaard en beslist overwonnen met een meesterschap, een breedheid van toets, een „durf" die den kunstenaar kenschetsen.

Dezelfde eenvoudige openhartigheid vindt men weer in de reeks portretten door De Lalaing geschilderd. Ik meen dat ik, in het algemeen, zijne mansportretten — een Pantheon, in zooveel verschillende opzichten belangwekkend — verkies boven de meeste vrouwenportretten, waarin de meester zich, zoo niet even scherpziende, dan toch meer gereserveerd toont.



JACQUES DE LALAING: Leeuwin.

Een der eerste portretten die hij schilderde was dat van den Heer Vinçotte — den vader van zijn confrater en vriend, den beeldhouwer Thomas Vinçotte, die ook zijn oudere was, en wiens invloed op de loopbaan van Jacques de Lalaing als beeldhouwer onmiskenbaar is.

Verder volgden: de Heer Mesdach de ter Kiele, Eerste Voorzitter van het Verbrekingshof, in rood- en hermelijnen ambtsgewaad, de Heer de Burlet, Graaf de Merode, Staatsminister Beernaert, Baron de Moreau d'Andoy, Baron Jules Goethals, kunstschilder, Sir Clement Hill, Generaal Baron Donny, en die curieuse reeks personen uit de katholieke wereld (die protestantsche groote heer was de portrettist bij uitnemendheid geworden van de Belgische geestelijkheid!): Cardinaal Mercier, de Eerw. Pater La Housse, Pater van Langermeersch, de Eerw. Mater X, een oude dorpspastoor, anderen nog, beeltenissen waarin de schilder zoo goed het karakter en de spiritualiteit van zijne modellen getroffen heeft. Groote, ruime doeken, van edele allure, waaraan niets aan het effect of aan het pittoreske geofferd wordt, en die een uitgesproken persoonlijken stijl bezitten.

Onder de vrouwenportretten zijn vooreerst die van de moeder en de schoonzuster van den kunstenaar te vermelden, vervolgens die van Gravin de Merode-Westerloo, Prinses G. Borghese, Gravin Bonin-Longare, Mejuffrouw Bénard, Mejuffrouw de Burlet vóór haar intrede in een klooster, Miss K. Adam, Gravin Louis de Baillet, Barones Liévin de Loë, Mevrouw van Bruyssel (Jean de Talleney), Mevrouw Gilson.

Maar het beeldhouwwerk van de Lalaing vergt thans onze aandacht. Het is van een verbazende verscheidenheid en alleen de lijst van de voornaamste werken, afgezien van de portret-bustes, is indrukwekkend. Wij vermelden: het ruiterstandbeeld van Leopold I met de bas-reliefs



JACQUES DE LALAING: Portret der Gravin de Merode-Westerloo.

op het voetstuk (Oostende); het mausoleum der te Waterloo gevallen Engelsche soldaten (kerkhof van Evere); de groep worstelaars te paard (toegang tot het ter Kameren-bosch te Brussel); het monument van Schelde en Leye, nabij het Kasteelpark te Gent; het gedenkteeken de Burlet te Nijvel; de decoratieve figuren aan den gevel van het stadhuis van St. Gillis; andere figuren voor de gevelbekroning van het verblijf van den Gouverneur te Hasselt; een zonnewijzer voor het kasteel van Santbergen; een enorm voetstuk voor een electrischen lantaarnpaal — acht of tien tijgers op méér dan natuurgrootte en serpenten, vechtende tusschen banana-boomen; tijgers vechtende om een prooi (museum van Gent); het gedenkteeken van Pater de Deken; een ander gedenk-



JACQUES DE LALAING: Grafmonument der familie Scribe, Gent.

teeken van een missionaris, wiens naam mij ontgaan is; een decoratieve groep in het park van het kasteel van Wespelaer; het gedenkteeken de Merode te Westerloo; het grafmonument der familie Scribe te Gent; twee groote ontwerpen van fonteinen, welke kort vóór den oorlog tentoongesteld werden, maar niet tot uitvoering kwamen; een reeks dieren, van kleine afmetingen, in brons; fantasieën als *Souvenir de Florence*, een *Genie des Doods....* en ik vergeet er ongetwijfeld een groot aantal.

Onder de bustes vallen, onder meer andere, te vermelden: de portretten van Prof. Willems, Baron Lambermont, de Favereau, Fr. Gevaert, Mevrouw J. Reyntiens, Gravin de Lalaing (teeder en lenig in ivoor gesneden), enz. enz.

Al deze werken, zoo eerlijk van uitvoering, zoo onbevangen en persoonlijk van lijn, zijn kenschetsend voor de Lalaing's manier van werken. Zij bezitten een grootheid, een breedheid, die steeds natuurlijk en nobel is.

Deze zoo strenge kunst is evenzeer verwijderd van de wat ruwe pathetiek van een Constantin Meunier, als van de wat perverse bekoring van een Paul de Vigne. Hij heeft niets ontleend aan dat groote genie, noch aan dit uitmuntende talent. Ik voeg er bij, dat de Lalaing de tegenvoeter is van Jef Lambeaux, den beeldhouwer van de ongebreidelde zinnelijkheid, en dat hij noch aan Juliaan Dillens, noch aan Karel van der Stappen doet denken. Geen zijner nog levende kunstbroeders — behalve, soms, Thomas Vinçotte — leveren eenige analogie met hem op. Jacques de Lalaing is wel een eenzame, een éénige figuur, van persoonlijke vorming, van individueele ontwikkeling, meer cerebraal dan plastisch, meer welsprekend dan sensitief, onverschillig voor de stof, voor de oppervlakte, voor de aantrekkelijkheid eener techniek welke het minste fragment van een beeldhouwwerk kostbaar maakt.



JACQUES DE LALAING: Portret der Gravin de Lalaing.

In dit opzicht is hij geenszins verwant aan onze kunstenaars, en verraadt een vreemd atavisme.

Het ware onmogelijk om, van verre, op de herinnering af, zulk ensemble van werken, dat zooveel eerbied afdwingt, ingaande te bespreken.

Ik wil er enkel aan herinneren, dat de bestelling van het Engelsche gedenkteeken voor het kerkhof te Evere aan de Lalaing werd toevertrouwd door de Regeering van Koningin Victoria, ingevolge een wedstrijd waaraan de voornaamste Engelsche beeldhouwers deel namen. De Koningin had het ontwerp van onzen landgenoot gekozen, en toen H. M. vernam, dat het een werk van een vreemdeling was, wilde zij



JACQUES DE LALAING: Bas-Relief van het Gedenkteeken de Burlet (Nijvel).

niet op haar besluit terugkomen. Het gedenkteeken werd, in 1890, plechtig onthuld door den Hertog van Cambridge, vertegenwoordiger der Koningin, en Graaf Jacques de Lalaing werd verheven tot „Knight Commander of the Most Distinguished Order of St. Michael and St. George."

De ruitergroep aan den ingang van het ter Kameren-bosch te Brussel, een der werken waar de kunstenaar zelf het meest van hield en waaraan hij een ontzaglijken arbeid besteedde, werd aangekocht door de Belgische Regeering en afgestaan aan het Gemeentebestuur van Brussel, dat het voetstuk bekostigde. De plaats in het halfrond, aan het einde der Louizalaan, ter rechterzijde, werd door den beeldhouwer zelf gekozen; zijne minste wenschen betreffende vorm en hoogte van het voetstuk werden overigens gewetensvol geëerbiedigd.

* * *

Zal ik van den *mensch* en van den *vriend* spreken, na de figuur van den kunstenaar te hebben opgeroepen? De mensch was de goed-



JACQUES DE LALAING: Portret van Gravin de Lalaing.

heid zelve, beproefd in den omgang en steeds dienstvaardig, zonder een zweem van verwaandheid, hoogst „sociabel", vol humor en geest, geneigd om toe te geven aan zekere spotzucht (hij muntte uit in nabootsingen, en wie hem nooit zekere personaliteiten heeft hooren parodieeren, kende hem niet geheel) en steeds vol toegevendheid tegenover iedereen; hij was dan ook zeer gezien in de meest verschillende kringen der Brusselsche wereld.

Bij den terugkeer naar het vaderland, wanneer het normale leven weer zijn gang zal hervatten, zullen we pas ten volle gevoelen, hoe smartelijk de leegte is, die hij heeft achtergelaten.

En hoe droevig is het, dat hij moest heengaan onder de vijandelijke overheersching, zonder de verlossing te mogen beleven, gescheiden van meest al zijn naasten en vrienden, belemmerd in zijn werk (hij had zijn atelier moeten sluiten en wijdde zich uitsluitend aan werken van onderlingen bijstand) toch steeds vol vertrouwen en hoop, maar niet langer in staat om zich staande te houden, om te blijven leven tot het zoo lang verwachte en steeds vliedende oogenblik....

PAUL LAMBOTTE.



DE MATTHIJS MARIS-TENTOONSTELLING TE LONDEN (1)



Er zijn maar weinig kunstenaars bestand tegen een zoogenaamde Eere-tentoonstelling, die zonder critischen zin en zonder vrije beschikking over hun beste werk wordt samengesteld. Of, in andere woorden, men kan den grootsten meester door zulke tentoonstelling wel klein krijgen. In hun ijver verliezen inrichters van goed-bedoelde, retrospectieve tentoonstellingen dit wel eens uit het oog. Wat de firma Wallis & Son — zélf eigenaresse van een aantal werken van M. Maris — er toe bewogen heeft, deze tentoonstelling in hare kunstzaal aan te richten, op een oogenblik dat er niet aan te denken viel om b. v. eenig van het beste werk uit Holland in bruikleen te krijgen, laat ik in het midden. Maar dat zij den afgestorven meester, die zélf zijn werk steeds zoo angstvallig verstopte, door deze tentoonstelling een dienst bewezen heeft, meen ik, tot mijn leedwezen, te moeten betwijfelen.

Bedoel ik hiermee dat deze tentoonstelling onbelangrijk was? Integendeel! Zij bevatte, naast meer algemeen bekend werk, een aantal weinig of in het geheel niet bekende stukken welke hier voor het eerst in het publiek voor den dag kwamen. En hieronder wachtte den bezoeker menige blijde verrassing, waarvoor hij alle reden heeft den inrichters dankbaar te zijn.

De fout van de tentoonstelling was, om naast het voortreffelijke en het goede werk, een al te groote plaats te hebben ingeruimd aan dingen van ondergeschikt belang, als b. v. etsjes en potloodkrabbeltjes, waarmee op een tentoonstelling waar al het *beste* werk van den kun-

(1) Memorial Exhibition of the works of Matthew Maris, Exhibited at the French Gallery (Messrs. Wallis & Son), 120, Pall Mall, London, S.W. — November—December 1917. — (In 1909 had in dezelfde kunstzaal een tentoonstelling plaats van werken van Jos. Israëls, M. Maris en Harpignies, waarvan een geïll. catalogus werd uitgegeven).

stenaar aanwezig zou zijn, misschien een aardig zijzaaltje zou kunnen gevuld worden, maar die hier te zeer naar voren kwamen, — en dan, ja, om een aantal schilderijen vertoond te hebben, die met den besten wil niet anders dan... onbevredigend kunnen genoemd worden.

Moest de arme, schuwe Thijs zich steeds zoo wanhopig verzetten tegen alle pogingen om hem voor het voetlicht te brengen, opdat, nog vóór de aarde op zijn graf is vastgetreden, zijn werk op *die* wijze aan ieder nieuwsgierige zou worden vertoond? Zeker, het werk van een kunstenaar behoort tot het nageslacht, en zoo die kunstenaar onredelijk was, en onrechtvaardig tegenover zichzelf, mogen en moeten de overlevenden die onrechtvaardigheid herstellen, en hem in allen ootmoet de eere geven die hem toekomt; maar die eere werd hem hier niet naar den waren maatstaf toegemeten.

Een andere ergernis is mij de catalogus. Waarom daarin biografische data geven wanneer die deels verkeerd, en deels onvolledig zijn? (¹) En waarom geen namen van inzenders vermelden? Hierdoor wordt — ook voor later — de identificatie der werken, die zoo dikwijls denzelfden titel dragen, zeer bemoeilijkt. Afmetingen, data of nadere aanwijzingen ontbreken overigens eveneens. Ik las in een bespreking der tentoonstelling dat deze stukken werden bijeengebracht „onder de nadrukkelijke voorwaarde, dat de namen der bezitters in den catalogus niet zouden worden genoemd". Ik kan mij voorstellen dat zulke voorwaarde door een paar eigenaars zou gesteld worden — b. v. door dezulken, die er op uit zijn, om hun bezit van de hand te doen, maar dit niet willen weten. Mogelijk gingen zulke belangen op deze tentoonstelling vóór. Maar de bewering, als zou dit een eenstemmige eisch van *alle* inzenders zijn, kan ik niet anders dan onzin noemen.

Na dus mijne grieven tegen deze tentoonstelling te hebben gelucht, gevoel ik mij vrijer om mijne waardeering uit te spreken over het vele goede, dat er te genieten viel. Tot meer ingaande critiek acht ik mij niet geroepen; ik laat dit over aan meer bevoegde medewerkers, en verwijs b. v. tot de reeks studies die de Heer Haverkorn van Rijsewijk in *Onze Kunst* publiceert. Mijn excuus, om hier het woord te voeren over M. Maris is, dat deze tentoonstelling voor onze Nederlandsche medewerkers onbereikbaar is, en ik er in dit tijdschrift althans een herinnering wenschte aan te bewaren.

(¹) De firma Wallis & Son diende beter te weten; immers haar firmant, de Heer D. Croal Thomson schreef herhaaldelijk over Maris. Hij is de auteur van *The Brothers Maris*, Summer n° of The Studio, 1907; en *Matthew Maris*, The Studio, November 1917.

Onder de vroege werken hier aanwezig vermeld ik N°. 9, *Still Life. Hunting Horn* (1), volgens den Heer D. Croal Thomson (2) van 1852 gedagteekend, hoewel ik, althans aan de voorzijde, geen datum vermocht te ontdekken; hoe verbazend vroeg-rijp Thijs dan ook moge geweest zijn, het schijnt mij onmogelijk om in dit forsche schilderwerk, dat reeds zoo volmaakt van stof-uitdrukking is, de hand van een dertienjarige te herkennen. Dat het tot des kunstenaars leerjaren behoort, is overigens duidelijk. N°. 12, *An Italian Girl* is een breed-getoetste studie naar een academie-model, dat gelijktijdig ook door Jaap werd geschilderd. Sappig en lichtend van kleur is N°. 3, *The Old Spinner*, een kleine schets van een oud vrouwtje bij een raam gezeten. N°. 10, *The Castle Ploughman* is bekend door een ets van A. F. Riecher (3). Een herinnering aan de Duitsch-Zwitsersche reis van 1861 is blijkbaar N°. 13, *The Waterfall*, echter zoo zwaar en bitumeus van verf en zoo conventioneel van opvatting en behandeling, dat mij de attributie, bij gebrek aan eenige nadere bewijsvoering, twijfelachtig schijnt.

In den Parijschen tijd ontmoeten we al dadelijk een parel van het zuiverste water: N°. 1, *The Four Mills*, (1871) het kleine paneeltje dat op een openbare veiling 3400 guineas „deed" en dat den volke dus groot ontzag inboezemt. Ik onthoud mij van commentaar. Een werk van dit gehalte zwaait men niet in het voorbijgaan een paar woorden lof toe. Het is een der werken waarin de meester zich het zuiverst en het volledigst heeft uitgesproken, en om daarvan het meest essentieele met woorden te benaderen, ware een doordringen noodig in den geest en de ziel van den kunstenaar, dat geheel buiten het doel van deze vluchtige aanteekeningen ligt.

N°. 19 (4) *Outskirts of a Town* (1872) staat niet bij dit meesterwerk ten achter; het is grooter van afmeting, dunner, egaler van verf, minder kleurig, gedempter van toon, met overheerschend grijs, maar daarbij misschien nog aangrijpender van stemming. Wat doet het hem nu eigenlijk in dit simpele gegeven? vraagt men zich af. En men raakt een der diepste mysteries van de menschelijke ziel. Wat doet het hem, wanneer uit een van Beethoven's laatste adagio's plotseling een kreet opstijgt van angst, van wanhoop en van triomf, die ons in een halve seconde inéén doet krimpen en tevens bevrijdt van alle aardsche

(1) Om zooveel mogelijk verwarring te voorkomen citeer ik de titels onvertaald, met vermelding der Nrs. van den catalogus.

(2) *The Brothers Maris;* aldaar afgebeeld pl. 4.

(3) Afgeb. in *Onze Kunst*, Aug. 1912.

(4) Latere uitgave in den catalogus: n°. 6.

kluisters? — Drie zware stipjes op een notenbalk. Eenige haast onnaspeurbare toetsen van Matthijs Maris' penseel verwekten hier een dergelijk wonder. Denk die enkele toetsen weg — er blijft een goed schilderij; maar de stemming, de zin, de beteekenis van de schepping ware verdwenen. Zoo ware ook het adagio zonder die drie noten goede muziek gebleven, maar het hadde den hemel niet voor onze oogen geopend... Doch ik wilde mij onthouden van commentaar; het weze genoeg hier te zeggen, dat deze schilderijen behooren tot de meesterstukken van Matthijs Maris en van de wereldkunst.

In N°. 4, *The young Cook* (1871) (¹) treffen we een voorstudie aan van de *Keukenmeid* uit het Mesdag-Museum, (van '72). De kleur is wat kouder en bleeker, vooral in de vleeschtinten die iets glad-parelmoerigs hebben: daarnaast zijn de accessoires wat sauzig-bruin gehouden, zoodat de harmonie van het geheel niet volkomen bevredigt; de stemming van het Haagsche stuk is hier dan ook nog niet bereikt. Maar het blijft niettemin een zeer aantrekkelijk werkje.

N°. 17, *Head of a young Girl* is gedagteekend van '73; ten minste ik kan het cijfer niet anders lezen, hoewel de catalogus zegt: „Painted at the age of 18" (²). Het is een expressief kopje, maar in een bevreemdende harmonie van geel-en-zwart gehouden en wat houterig van modelé.

Eigenaardig is het hoe de schilder, na b. v. in 1871—72 zulke gelouterde werken te hebben voortgebracht als *The four Mills* en *Outskirts of a Town*, in '74 weer hals-over-kop in het Duitsche romantisme duikelt en onderwerpen behandelt als N°. 8, „*He is Coming*" (³). Ik wil van dit schilderij — een „clou" van deze tentoonstelling — geen kwaad spreken. Het blijft een flink stuk schilderwerk en gloeit, in zijn rijke kleurenpracht, als email op goud. Maar het is zoo poeslief, zoo goedkoop-idyllisch, zoo „dichterlijk" bij het triviale af, dat men het niet zonder schijn van reden tot de categorie der „pot-boilers" zou mogen verwijzen. En dit niet wegens het onderwerp alleen, wat er ten slotte minder toe doet, maar omdat de schilder te weinig boven zijn verhaaltje uitkomt; hij blijft te zeer steken in zijn costumes, zijn renaissance-gerij, zijn glas-in-lood; en het was blijkbaar ook zijne ambitie niet, om met dit technisch zeer volmaakte werk fijnere snaren in ons gemoed aan te roeren.

Nog minder geestdrift gevoelen we voor N°. 15, *The Sisters* (1875).

(¹) Afgeb. *The Studio*, Nov. 1917.

(²) In de latere uitgave van den catalogus is die aanwijzing verdwenen.

(³) Geëtst door Wm. Hoyle, en in kleur afgebeeld in *The Studio*, November 1917.

Bouguereau zou hier misschien mee oploopen, behalve dan dat het kleinste meisje met haar onwaarschijnlijk lang been bepaald misteekend is. Hoe kwam M. Maris er toe, om zóó te schilderen? Is dit een opdracht van een handelaar, die een aantrekkelijke reclame-plaat met een „Hollandsch" cachet noodig had? Wellicht brengt de geschiedenis ons eenmaal een verklaring van het ontstaan van dit bevreemdende werk.

Omstreeks denzelfden tijd vertelt M. Maris ons gaarne van een prinsesje, dat met een spinnerokken in het herfstbosch zat, in gezelschap van jonge geitjes, of met een prins ging wandelen, terwijl een paar eekhoorntjes en, in de verte, een middeleeuwsch slot het tooneel stoffeeren. Ook zulke stukken zijn sprookjesachtig — maar veel zuiverder van sentiment en vrijer van het bijkomstige dan het hooger vermelde „He is coming"; ook hier laat de Duitsche romantiek hare rechten gelden, maar minder de romantiek van eèn Richter of een Schwind, dan van een Schumann. Er ritselt een teedere muziek door die tooneeltjes, een muziek die in het latere werk van den kunstenaar het picturale soms geheel zal verdringen en zulke beangstigende accoorden zal aanslaan... Het belangrijkste werk van dezen groep op de tentoonstelling is N°. 6 (¹) *The Girl with the Goats* (1875); verwant zijn N°. 7, *The Goats* (1875), N°. 5, *The Squirrels*, en N°. 27, *The enchanted Wood* (aquarel). Ook met potlood en etsnaald heeft de kunstenaar herhaaldelijk een dergelijk thema behandeld — maar een opsomming van zulke stukjes zou mij hier te ver voeren.

Zonder nadere gegevens moeilijk te rangschikken maar blijkbaar ook behoorend tot den Parijschen tijd zijn enkele portretten: N°. 11, *Jules Lessore*, treffend, dun van verf, met doorschemerend doek, bruinig van toon, op een groenachtigen achtergrond; N°. 13, *Master Jack*, „painted from memory" verzekert de catalogus, en dan ook wat onzeker van toets: N°. 25, *Portrait* (een vroeg portret van Mevr. E. J. van Wisselingh) eigenaardig om het vatten der lachende uitdrukking, maar wat vaag; N°. 26, *Head of a young Lady* (painted by lamplight), dat ik in zijn vormlooze massa niet fraai kan vinden.

Na M. Maris' vestiging in Engeland wordt het allengerhand moeilijker om zijn ontwikkelingsgang te volgen. Gedateerde werken zijn hoogst zeldzaam; en overigens zou een datum meestal weinig te beteekenen hebben; want het werd den schilder meer en meer een gewoonte, om zijne werken tien, twintig jaar en langer op zijn atelier te houden staan, en ze na verloop van tijd geheel of gedeeltelijk te overschil-

(¹) Latere uitgave van den catalogus: n°. 19.

deren, zoodat hij ten slotte zelf onmogelijk nog een tijdstip voor zijn eigen werk zou kunnen noemen.

Men weet echter dat een der eerste werken die hij in Engeland uitvoerde (in opdracht van D. Cottier) zijne ets was volgens den *Zaaier* van Millet, een werk waar hij jaren schijnt mee bezig te zijn geweest, en dat hem ten slotte toch niet bevredigen kon. Op de tentoonstelling was er een door hem hertoetsten afdruk (N°. 45) en een aardige proefdruk van een gedeelte der ets (N°. 47).

Het eenige gedateerde werk uit den Engelschen tijd was hier N°. 24, *Barye* (son of the painter John M. Swan), van 1887. De rozige baby is ten voeten uit geschilderd in zijn wit kleedje met lichtblauwe linten; de gele citroen die hij in de hand houdt geeft een heldere noot in dit ensemble.

Tot de eerste jaren van deze periode zijn ongetwijfeld te rekenen een aantal varianten van een typische, wat bevreemdende gestalte: een meisje dat naar de wezenstrekken nog zeer jong is, maar een weelderig ontwikkelde figuur heeft. Zij verschijnt nu eens als schaapherderin, dan als een spinster met het spinnerokken, elders als een gekroonde prinses, dikwijls de armen uitgespreid in een eurythmische beweging. Soms geeft de schilder ook alleen het hoofd met een raadselachtigen lach om de smachtende lippen. — N°. 18, *The Shepherdess*, N°. 64, *The joyous walk* (krijt) en de etsen N°. 43 en 50, *Girl with Distaff* en 46, *Girl under Tree* zijn van een dergelijke inspiratie; N°. 21, *Siska* (¹), geeft ook hetzelfde type, dat de schilder subtieler, met wonderlijker trilling omsponnen, onvatbaarder en toch met vlijmender sensualiteit zou opwekken in de grauwschildering, die onder den titel *Extase* haar weg naar het Rotterdamsche museum vond.

Het woord „grauwschildering" is hier natuurlijk niet op te vatten in den gewonen zin. De kunstenaar heeft er zeker nooit aan gedacht om welbewust te schilderen, wat wij „grauwtjes" heeten. De ontwikkeling van zijn wonderbaar talent bracht hem, onwetens en onwillens, tot deze zeer on-Hollandsche negatie van alle kleur, zooals ze hem ook tot de negatie van den vorm zou voeren. Zijne schilderingen in grauw zijn van tweeërlei aard: sommige hebben een fijnen grijzen ondertoon, met daar over heen geweven een ragfijn net van zwarte stippels en lijnen, waaruit, na lang staren, de vormen opdoemen. Het spreekt vanzelf, dat ook in dat grauw „kleur" en diepte kan zitten, even goed als in het zwart van een ets of van een koolteekening. Maar er is ook een categorie stukken zoo dood en vlak van tonaliteit,

(¹) Afgeb. in *The Brothers Maris*, pl. 22.

dat er waarlijk van geen „kleur" kwestie meer kan zijn. Dit is b.v. het geval met twee zeer aan elkaar verwante schilderijen: N°. 14a, *The veiled Lady* en 16, *Novice taking the veil.* Hier werd gewerkt met een ondoorschijnende, cementachtige verf en met een soort wit, waaruit een koude, gore harmonie ontsproten is. En toch weet de schilder met dit naargeestige palet een wonderbaar effect te verkrijgen in N°. 20, *Interior of a Cathedral by Moonlight*, een visioen vol grootheid en mysterie.

Warmer van toon zijn de twee zeer schetsmatig behandelde gestalten, die, tegen elkaar geleund, zich van den toeschouwer verwijderen, en hier tentoongesteld zijn als N°. 23, *Fantasy* (1). Onvatbaar haast is de figuur van een voorover ter aarde liggend meisje, N°. 29 *Grief*, waarin, naar mij van wel ingelichte zijde verzekerd werd, de kunstenaar een beeld van zijn eigen leven wilde geven.

Te dezer plaatse wezen nog genoemd N°. 2, *Misty evening* (op de lijst betiteld: *In the Woods, evening*), waar twee geitensilhouëtjes onder vage, grijze populieren te bespeuren zijn, N°. 54, *The enchanted Wood* een groote koolteekening, en twee kleine aquarellen, N°. 52 en 55, beide betiteld *Trees in gloaming.* Deze laatste behooren eigenlijk niet tot de „grijze" serie; ik vermeld ze hier maar gemakshalve bij de voorgaande landschappen; ze zijn van vroeger datum, en uiterst fijn van toon.

Voor memorie noem ik nog N°. 32, *Allegory*, een groote compositie, die een leerling van een teekenklas zou doen blozen; ik weet niet op wat grond dit doek aan M. Maris wordt toegeschreven en, bijaldien de attributie vast staat, hoe hij er toe gekomen is het uit zijn handen te laten gaan — maar zooveel is zeker, dat men het niet had mogen vertoonen, indien men de nagedachtenis van den kunstenaar met deze „Memorial Exhibition" wilde huldigen.

En nu nader ik niet zonder schroom tot de werken die in den catalogus vermeld zijn als: *from the Artist's Studio.* Ze waren voor mij geen verrassing; dank aan de buitengewone bereidwilligheid van Mevr. E. J. van Wisselingh was het mij vergund om, weinige dagen na den dood van den kunstenaar, zijne sterfkamer en zijn atelier te betreden. En de indrukken die ik daar opdeed, zal ik mijn leven niet vergeten, — al meende ik daarover geen sensationeele berichten aan Hollandsche couranten te moeten seinen.

In het enge, mistroostige achterkamertje, dat den kunstenaar tot „atelier" diende, en dat hij steeds angstvallig voor ieder bezoeker gesloten hield, hadden deze onvoltooide, of juister: òver-voltooide wer-

(1) Afgeb. in *The Brothers Maris*, pl. 23 als „A Study".

ken hun aangrijpende beteekenis. Zij fluisterden van een leven dat daar, jaar aan jaar, was heengevloeid in een moedeloos en toch onrustig streven naar een steeds vliedend ideaal. De wonderlijke verhalen die men zoo nu en dan over Thijs Maris' ongenaakbaarheid en onhandelbaarheid te lezen kreeg, werden in die omgeving plots begrijpelijk. Met een blik overzag men de tragedie die zich daar had afgespeeld, de Godenschemering waarin dit lange, eenzame leven geëindigd was. Die groezelige, onkennelijk geworden doeken openden een afgrond, waarvoor men, verschrikt, terugdeinsde.

Thans hangen zij, netjes ingelijst, op een rijtje in de expositiezaal van een West-End kunsthandelaar, en verbijsteren dames uit de Londensche „wereld" en officieren-in-verlof. Entrée: één shilling en 3 pence. De 3 pence is de „Entertainment tax"; die betaalt men ook om Madame Tussaud's of Charlie Chaplin's „kunst" te mogen genieten. Zulke fijne nuances in kunstzaken leert deze oorlogsbelasting ons onderscheiden.

Wat zal ik, na die profanatie, nog verder over deze werken zeggen? Stel u oude lappen linoleum voor, die twintig jaar lang betreden zijn geweest, die twintig keer beschilderd en weer afgesleten werden, en bij plekken gerimpeld en klonterig geworden zijn door de hitte van een kachel. Zóó ongeveer, zien deze doeken er uit. Evengoed als in het geaderd marmer of in den verweerden muur, waarvan Leonardo spreekt, kan men in deze doeken figuren ontdekken, maar een nader te omschrijven, picturalen indruk vermogen zij ons niet te geven. N°. 31, *Figure subject* is bruinig; N°. 33, *Figure subject*, is grijsgroenig, N°. 34, *Grief* (een nog vagere variante van N°. 29) is geelbruinig. Dit laatste werk stond, in het atelier, nog op den ezel. Herhaaldelijk is het, evenals de andere stukken, voltooid geweest — ten minste voor de enkelen die het zien mochten — behalve voor den kunstenaar zelf. Nooit bevredigde het hem, steeds opnieuw overschilderde en verwoestte hij zijn werk, totdat, in de laatste tien jaren van zijn leven, zijne oogen hem begonnen te begeven [1] en hij wel voor goed de onmogelijkheid moest beseffen om uit te drukken, wat hij in zich had.

Enkele stukken zijn, gelukkiglijk, iets minder wanhopig onkennelijk. Er is een zeer langwerpig boschgezicht, N°. 36, *The Forest of the Birch Trees*, waar magere stammen in een vreemde schemering zijn te onderscheiden; No. 22, *The Birch Tree*, is daaraan verwant, maar kleiner, zoo ook N°. 35, *The white Peacock*. N°. 83, *The Girl with Butterflies* is

[1] Brillen wilde hij tot geen prijs. Mevr. Van Wisselingh vertelde mij, hoe zij er den kunstenaar eens met de grootste moeite had toe overgehaald om een oogmeester te raadplegen; den voorgeschreven bril heeft hij echter nooit gebruikt.

niet te verwarren met twee als *L'Enfant couchée* en *The Butterflies* beroemd geworden stukken van 1873 en '74 (hier niet tentoongesteld) waarin een dergelijk thema behandeld wordt. Het hier aanwezige stuk geeft, in zware vormen en gelig koloriet, een méér dan levensgroote buste van een kind te zien, dat naar dartelende vlinders grijpt.

Mede uit het atelier herkomstig is een groote krijtteekening, N°. 30, *The Westmacott Children* (d. w. z. de kinderen van den Heer Percy Westmacott) — een werk van een zeer eigen bekoring. Op meer dan levensgrootte treden twee kinderkopjes uit de duisternis naar voren, en staren u aan met kinderlijk-vragenden blik. Hoewel de schilder ook dit werk niet voltooid achtte — de kinderen zijn volwassen menschen geworden terwijl hij er nog steeds mee bezig was — heeft hij het, goddank, niet ten gronde gericht. Hieraan verwant is een kleinere krijtteekening, N°. 70, *Lainie, daughter of M. Jules Lessore.*

Zooals ik reeds zegde, zijn op de tentoonstelling een groot aantal kleine teekeningen en etsen. Ik kan er niet aan denken die alle afzonderlijk te bespreken. De etsjes mogen bekend geacht worden; ze behooren, op een paar uitzonderingen na, zeker niet tot het beste werk van den kunstenaar. Van de teekeningen heb ik de belangrijkste genoemd. Onder de potloodkrabbels zijn er verschillige zeer aardige, b. v. silhouëtten van prinsen en prinsesjes, kinderkopjes, portret- en landschapschetsjes; alleen wil ik nog melding maken van een blad, waarop een heele geschiedenis met de pen is geteekend: N°. 82 *Robert and Liza; or. The way of the World.* Het sarcastisch-tragische verhaal, waarvan de tekst (in het Engelsch) door den kunstenaar zelf op het blad geschreven werd, is blijkbaar een reminiscensie aan den oorlog van '70, en werpt een helder licht op M. Maris' houding tegenover onze samenleving.

Men ziet het: de tentoonstelling bevatte veel belangrijks; en zoo ik in den aanvang dezer bespreking wellicht een te geringen indruk van hare beteekenis heb gegeven, komt het misschien doordat mijne verwachtingen te hoog gespannen waren. Ik had een tentoonstelling gewenscht waar Matthijs Maris zou verheerlijkt worden; ik vond er eene, waar het volle licht op zijne feilen en gebreken viel.

Het woord is aan Holland. Het weze de taak van Maris' geboorteland om, na den oorlog, en gesterkt door de ervaringen van *deze* tentoonstelling, den gestorven meester te geven wat hem toekomt.

P. BUSCHMANN.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:

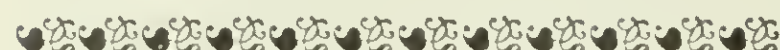


LSA BERG ❧ KUNSTHANDEL WALRECHT. ❧ Het futurisme zoo hoog, zoo driest ingezet, verkwijnt in zijn meest wilde, als losgebroken driften. Zijn invloed is weinig ondergaan en slechts enkelen hebben in hun arbeid er een verruimenden invloed van ondervonden. Weinigen zijn de jongeren, die getrouw bleven aan de vurige eerste beweging, die een verdwazing geleek van hoofd en zinnen. Een paar jonge vrouwen meenen te moeten blijven volharden in het blauw en geel, groen en paars, in de primitieve vormgeving waaruit, wat er ook uit blijke, stellig *niet* blijken kan de aanleg van den kunstenaar of kunstenares. Want alle vormen zijn vermomd, handen liggen weggeduwd, gelaatsplastiek is vermeden. Aan het voornemen bizarre te zijn, ligt alles opgeofferd. Of is er *niets* opgeofferd en ligt slechts te beter verscholen de naakte onbegaafdheid of poovere middelmatigheid. Pretentie hebben, liever dan onbesproken te zijn, ziedaar wat ik in werk van een Elsa Berg herken.



MICHEL CUYPERS. ❧ Na den genialen grootvader den hervormer, na den knappen vader, die de St. Bavo te Haarlem deed verrijzen, is deze Michel de derde uit het beroemde geslacht.

Staand voor de buste van den grootvader door den kleinzoon ontworpen, heeft Michel Cuypers verteld van zijn ideeën omtrent binnenhuiskunst. Want na de groote architectuur van vader en grootvader komt de zoon en kleinzoon met meubels, wanddecoratie en eenig beeldhouwwerk. In de kunstzalen Kleykamp vonden de uit prachtig materiaal vervaardigde meubelen een aanpassende en verrassende omgeving. Blank Surinaamsch hout, zilvergrijs berkenhout, Surinaamsch groenhart en Cuba mahonie waren de houtsoorten, die wij zagen aangewend. Dat hieruit aangename meubels konden ontstaan, lag voor de hand. Doch het zijn ook smaakvolle meubels, die Michel Cuypers schiep. Afkeerig van het pionier-zijn eens kunstenaars, wilde Cuypers blijkens zijn voorwoord ruimte gunnen aan den smaak van 't publiek. Vergetend hierbij echter naar het ons voorkomt, dat mannen als De Bazel en velen zijner geestdriftige volgelingen op het gebied van binnenhuiskunst reeds met hun principe 't oordeel van het publiek belangrijk hebben beïnvloed en zelfs een bepaalde richting uitgestuurd. In deze groote strooming van goeden smaak heeft de jeugd gelegen van Michel Cuypers. Is het dan te verwonderen, dat deze nog zeer jonge man meent oorspronkelijk te zijn, nu hij slechts den weg blijkt te volgen door De Bazel ingeslagen. Al meent dan ook de kunstenaar zich los te maken van het schoone voorbeeld door mannen als Nieuwenhuis, De Bazel en Van den Bosch gegeven, in waarheid is hij een volgeling der grondslagen door hen gelegd, grondslagen zelfs door het groote publiek reeds verkoren en aanvaard. Weinig als oorspronkelijk scheppend kunstenaar doch wel als man die, door een voortreffelijken smaak geleid, voortgaat op den weg door anderen aangewezen, verschijnt ons deze derde, uit een kunstenaarsgeslacht.



PULCHRI STUDIO. Van de grootheid niet meer doch van de fijnheid der Haagsche school wordt door den schilder Kramer verhaald. Eenige schilderijtjes in zijn *hoofdgroep*, op de groepententoonstelling hebben het atmosferische, dat wel de kenmerkende eigenschap scheen van alle werken uit dien schitterenden schilderstijd. Ze zijn geheel uit het kader gegrepen, waarin Poggenbeek's werken behooren om nu de allergrootsten maar niet aan te roeren.

De zachte stemming, geheel uit toonvolle grijzen gewonnen, de droefheid der mineurklanken, die samenklinken tot een schoonheidszang om onze sombere luchten, onze nevelige schemeruren en niet licht wordenden winterdag; deze indruk van stemmingsfijnheid, niet van groote aangegrepenheid, heeft de ook al ouder wordende schilder Kramer gegeven in eenige van de allerbeste werken, die hij maakte.

Zoo is het met de tijdgenooten en die onmiddellijk na de Haagsche school kwamen; ze hebben er wat van meegevoerd, ieder een klein deel er van veroverd. En thans, nu de hernieuwing der schilderkunst nog zoo weinig zichzelf als blijvend goed heeft veroverd, is het een bezit, in ons land, nog enkele oudere schilders te weten die, opgegroeid in de traditie van de Haagsche school, daaraan trouw bleven ondanks al het rumoer rondom.

Kramer is een dier weinigen, die zich niet anders uiten kunnen dan in de taal door hen van de jeugd af verstaan. De zuivere traditie der Haagsche school is in dit werk, in het schilderijtje van den schemeravond in een kleine stad, waar het turfschip ligt gemeerd aan de kade, er vertrouwde verschijning is van het gansche stadje. En nog eenige rijpe schilderijen hebben in het krachtig fijne een intiem beeld gegeven van Holland's stemmingschoon.



JAN HEYSE (D'AUDRETSCH). Jan Heyse blijft uit de schoonheid van het Zeeuwsche land putten. Altijd weer en hoeveel jaren reeds zijn het de boerinnetjes, wier schilderachtige verschijningen hij tegen de even schilderachtige natuur van Walcheren zet. Zelfs buiten dit Walcheren komt hij nooit. Geen bezwaar is hier tegen. Het wijst misschien zelfs wel op een eigen diepte van ziel weinig het van den buitenkant te moeten hebben. Een kunstenaar, die weinig zich verplaatst en zijn onmiddellijke, toevallig hem beschoren, omgeving, in zijn kunst lief weet te krijgen, heeft ongetwijfeld een schat van schoon-zien in zich, die grooter en meer echt is dan in het tegenovergestelde geval. Uit verre, hen vreemde landstreken hebben onze groote schilders weinig gehaald.

De schoonheid van elke Hollandsche school was een schoonheid te midden van welke de schilders leefden. Een proces van dieper tot de kern geraken ging met dit grijpen van nabij meestentijds gepaard. Doch dit is *niet zoo* met Jan Heyse. Zijn voortgang is ongewis; bijwijlen meent men dat hij zelfs terugwijkt. Hier nu, op deze tentoonstelling van zijn werken, komt hij met een Walchersch boerinnetje, peinzend zittend in het lange gras, dat slordig groeit rond 't verwaarloosde Veere; het stadhuis van 't stadje is op den achtergrond van de potloodteekening. Precieuse teekenarbeid is dit, waarin een sobere en door strakheid ook wel sterke samenvatting schuilt van 't Walchersch schoon. Het is een der niet veel grootsch omvattende doch wel zuivere teekeningen. Het overige werk geeft telkens vat op aanmerkingen van vooze behaagzucht.



HAAGSCHE KUNSTKRING. Het nieuwe Kringgebouw met zijn lichte zalen is bij uitstek geschikt voor een tentoonstelling van zwart-en-wit, waartoe de meeste inzendingen op deze tentoonstelling behooren. Het licht is overvloedig en gelijkmatig, de wanden licht reekleurig. Hier komt alle zwart-en-wit kunst afgeteekend en dus gunstig op uit. Van Konijnenburg, opgewekt klaarblijkelijk door de algemeene waardeering onlangs ondervonden bij zijn tentoonstelling in den huize Kleykamp, is, vruchtbaar, opnieuw aan 't werk getogen en heeft hier lijn- en kleurcomposities, die suggesties lijken voor later, dieper ingedacht werk. Een vrouw met herdersstaf, peinzend neergezeten, kan in haar

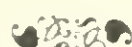
volkomen apathie het beeld gelijken van Dürer's Melancolia. Moderner is Van Konijnenburg's vrouwenfiguur niet. En juist zou een beeld naar den tijd de belangstelling kunnen opvoeren tot de innige sterkte van Dürer's onvolprezen beeld. Thans is deze zwaarmoedig peinzende herderin de schoone aanduiding van een uiting, die volkomener zou moeten zijn om te voldoen aan de behoefte van juistheid, welke men op den langen duur stelt aan den tijd trotseerende kunstwerken.

Van Konijnenburg's scheppingen zijn fantasieën, die, of te weinig werkelijkheid of te weinig droom zijn. Het hybridische in het karakter dezer scheppingen doet ze meermalen afbreuk; tenzij dergelijke verdichtsels geheel gerekend worden uit het droomleven te zijn voortgekomen. Doch aan gestalten uit den droom herinneren nu juist Van Konijnenburg's menschen niet. Eer zijn het oude Egyptenaren, gehaald uit hun tijdsverband, aangezien met het kleuroog van den schilder, die de bronzen van Jacob Maris, het parelgrijs van een Weissenbruch kent.

Met dit al is Van Konijnenburgs, arbeid in zijn schoone kleurensuggesties tot het allerbelangrijkste te rekenen van wat thans in Holland verschijnt.

Op deze tentoonstelling, die de tweede is in het nieuwe gebouw hebben de leden hun best gedaan. Toorop toont er zijn „Bartolomeus" en een nieuw werk: de leidende Christus. In pastelkleur, hard en sterk, teekent hij op de hem eigene hoekige wijze de Christusfiguur, die een tweetal vrouwen voortgeleidt, de stad uit, langs een weg, waar doornen voor de voeten wassen. Houtsneden van Dirk Nijland, een portret van Willy Sluiter naar Charles van Wijk, proeven van Haverman, etswerk van een nieuw lid, v. Duffelen, fijnzinnig werk van Schäfer, o. a. zijn magistrale zwart krijtteekening: de dom te Milaan, maken deze Kunstkring-tentoonstelling tot een waarlijk belangrijke.

ALBERTINE DE HAAS.





:-: :-: LEIDEN :-: :-:



TENTOONSTELLING VAN DER VALK. In Van der Valk zijn twee geheel verschillende kunstrichtingen vereenigd. Hij, de nu zestigjarige heeft in een Leidsch kunstzaaltje van zijn, op de Primitieven steunenden teekenarbeid hangen. Alles is klaar aanschouwd, staat als een formule van zekere gewisheid overeind. In het panorama op Amsterdam's buitenkant heeft de schilder geheel en al zich in deze richting geopenbaard. Ver ziet men op dit vergezicht het polderland rond Amsterdam doorsneden door wegen en slooten. Schaarsche wilgen, en vee in de velden stoffeeren het vlakke kleed der weiden, dat ongestoord voortloopt, zich verliezend in den einder.

Elke minutieuze afwisseling in de ongebrokenheid der weiden is nauwkeurig bestudeerd. Zóó schilderde Jan van Eyck een menschengelaat, waaraan geen ooghaar ontbrak en dat niettemin een psychologie toont, die het volkomene nabij is.

Na deze algeheele aanvaarding der Primitieven werkwijze heeft de schilder 't roer omgegooid en is hij — helaas op bescheiden wijze — fantastisch geworden. Fantastisch in stillevens. De koeien, die zoo klein als een vlieg werden in het wonderschoone hierboven genoemde panorama, waren niettemin waarneembaar in al hun vormen, zooals de natuur op een helderen dag deze ook volkomen zoo aangeeft. In de stillevens omhing Van der Valk de voorwerpen met een nevel. Nauwelijks kan men bijwijlen de vormen herkennen van de bordjes en potjes voor den toeschouwer opgesteld. Een enkele maal bereikt de kunstenaar een indruk van de geheimzinnige schoonheid van eenvoudige op zichzelf geenszins artistieke dingen door de doordringende visie, waarmee hij aanschouwt. Doch niet altijd is dit het geval.

Hebben we dus aan den eenen kant een Van der Valk met den zuiveren, synthetiseerenden blik van een modern-primitieven kunstenaar, ter anderer zijde ontmoeten we den fantast, die zijn fantasie niet verder doet

reiken dan tot de schemering van eenige bijeengeplaatste voorwerpen, 't zij boterpotjes of museum-curiosa.

Temidden van deze twee ligt de etser, die het Hollandsche landschap lief heeft met den waakzamen blik der Primitieven voor wie ieder detail een uiterlijk kenmerk van iets innerlijks was en mèt den coloristischen zin waardoor de nauwlettendheid der reëele waarneming verwijd is door de atmosferische stemming, die het echt Hollandsche, de locale bijzonderheid aan het landschap verleent.

Van deze etsen, droge naalden meermalen, kan men er niet genoeg voor de compleetheid der uitbeelding van ons Hollandsch landschap wenschen. ALBERTINE DE HAAS.

KUNSTVEILINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

VEILING FREDERIK MULLER & Co.



De tweede veiling, dit najaar door den heer A. Mensing gehouden, was weder van zeer uitgebreiden aard en ondanks oorlog en moeilijk verkeer zijn de kunstvoorwerpen voor een groot deel van uitmuntend gehalte gebleven en blijkt daarenboven de kooplust van het publiek onverflauwd. Er waren misschien minder exquise en zeldzame kunstvoorwerpen te bewonderen dan in de laatste voorjaarsveiling, het geheel maakte toch ongetwijfeld indruk. De oude schilderijen kwamen uit verschillende ongenoemde verzamelingen, de moderne collectie, werk van Breitner, Bauer en De Zwart bevattend, was door een Haagschen liefhebber bijeengebracht, de kunstvoorwerpen en antiquiteiten hebben voor het grootste deel toebehoord aan de heeren P. Wald, 's-Hertogenbosch; Van Heyst—Vermeulen, Bergen-op-Zoom en mevrouw Cohen—Tabak, Amsterdam, terwijl munten, teekeningen en een groote verzameling boeken uit de bibliotheek van Ds. C. P. van Eeghen Jr. (Amsterdam) afkomstig waren.

Ditmaal waren de oude schilderijen in de bovenzaal gerangschikt. Onder het vele noemen wij een minitieus vruchten-stilleven van Albert Cuyp, het portret van Rembrandt's moeder, in profiel, van Lievens, een Cuyp met paarden, een schilderij van Judith Leyster, de Nar, in grijs en rood, een grooten Brekelenkam en twee fijn-geschilderde portretjes van Nicolaes Maes. Wat de kunstvoorwerpen betreft, was er een kleine vitrine met verschillend famille rose, die bijzonder opviel; verder een groot eetservies van Haagsch porselein, dat voor *f* 9200 verkocht werd en een bord in fayence van den beroemden Bernard Palissy.

De behaalde prijzen van de oude schilderijen waren: No. 3, A. van Croos, gezichten in de omstreken van Den Haag, *f* 2200; no. 4, Albert Cuyp, vruchten-stilleven, *f* 6100; no 5, van denzelfden meester, „paarden", *f* 6700; no 6, Dusart, „de rookers", *f* 1500; no. 8, Jan van Goyen, „onweer", *f* 3300; no. 9, van denzelfden meester, heuvelachtig landschap, *f* 1000; no. 10, manier van Van Helmont, „kaartspelers", *f* 1750; no. 12, Jacob Jordaens, apostelkoppen, *f* 4800; no. 13, Judith Leyster, „De nar", *f* 4100; no. 14, Jan Lievens, portret van Rembrandt's moeder, *f* 6700; no. 15, Van Mierevelt, portret van Wolfgang Willem graaf van de Paltz, *f* 3200; no. 16, van denzelfden meester, portret van een staatsman *f* 2400; no 18, Adr. van Ostade, het geslachte varken, *f* 3800; no. 19, van denzelfden meester, kop van een boer, *f* 1250; no. 20, Egbert van den Poel, dood haasje, *f* 825; no. 21, Salomon van Ruysdael, riviergezicht, *f* 3300; no. 22, van denzelfden meester, „de Haarlemmermeer", *f* 7700; no 23, idem, riviergezicht, *f* 2000; no. 24, madame Vigée Lebrun, zelfportret, *f* 2500; no. 25, Jan Wijnants, herfstlandschap, *f* 2500; no. 28, H. Averkamp, „winter", *f* 800; no. 30, L. Bakhuyzen, „Marine", *f* 725; no. 31, Beerstraten, „Heiligenwegspoort" te Amsterdam, *f* 800; no. 39, Brekelenkam, „het toilet", *f* 6200; no. 40, Callot, „de valsche spelers", *f* 700; no. 40*a*, Albert Cuyp, „paarden", *f* 6500; no. 41, W. van Diest, „rotsachtige kust", *f* 775; no 46, Jan van Goyen, „de oude stadswallen", *f* 1750; no. 47, van denzelfden meester, „riviergezicht", *f* 1750; no. 48 en 49 idem „riviergezicht" en „Dordrecht", *f* 4100; no. 51, Harmen Hals, „de Luit-

speler", *f* 775; no. 52, Heda, „stilleven", *f* 1000; no. 53, De Heem, „stilleven", *f* 1000; no. 55, Van Hugtenburgh, „historisch onderwerp", *f* 1650; no. 59, Du Jardin, „een uiteenzetting", *f* 1600; no. 60; Jan van Kessel, „stilleven", *f* 2100; no. 64*a*, Nicolaes Maes, twee portretten, *f* 5100; no. 74, K. Molenaer, „stadswallen", *f* 825; no. 75, Moeyaert, herders, *f* 800; no. 77, Monogrammist I. S., *f* 1000; no. 80, F. Netscher, vrouwenportret, *f* 950; no 81, Nooms genaamd Zeeman, „de Haven", *f* 2100; no. 88, Dirk Stoop, groep boeren met paarden, *f* 875; no. 89, Willem van de Velde (de jongere), kalme zee, *f* 4000; no. 90, Willem van de Velde (de oude), Marine, *f* 875; no. 95, Willaerts, schepen bij rotsachtige kust, *f* 2800; no. 1476, Jan de Baen, mansportret, *f* 2000; no. 1478, Maerten Lengele, vrouwenportret, *f* 825; no. 1479, J. A. Rootius, portret van een meisje, *f* 3625.

J. Z.



:-: BERLIJN :-:

VERZAMELING VON KAUFMANN, BERLIJN, 5 DECEMBER 1917 In het Augustusnummer 1906 van dit tijdschrift gaf Dr. Max J. Friedländer een uitvoerige, geïllustreerde bespreking van deze voor onze „Primitieven" zoo hoogst belangrijke verzameling. Wij verwijzen onze lezers tot dit artikel, en vermelden hier de prijzen (in Mark) waarvoor de voornaamste werken van Noord- en Zuidnederlandsche meesters werden verkocht.

No. 67, Rogier van der Weijden, *Mansportret,* 340.000; No. 68, Nederl. Meester omstr. 1440, *Madonna*, 80.000 (Kaiser-Friedrich Museum, Berlijn); No. 69, Memlinc, *Zegenende Christus*, 72 000; No. 70, Memlinc, *Madonna*, 135.000; No. 71, Meester der St. Ursula-legende, *St. Anna met Heiligen*, 265.000; Nos 72—73, Alb. Bouts, *Twee Altaarvleugels*, 46.000: No. 74, Alb. Bouts, *Christuskop*, 135.000; No. 75, Alb. Bouts, *St. Hieronymus*, 180.000; Nos. 76—77, G. David, *Johs. de Dooper* en *St. Franciscus van Assisi* (twee altaarvleugels) 105.000; G. David, *de Geboorte van Christus*, 70.000; No. 80, Adriaen IJsenbrant, *Vleugelaltaar*, 76.000; No. 83, Colijn de Coter, *Treurende Magdalena*. 39.000 (Museum Boedapest); No. 85, *Joost van Cleve*, zelfportret, 215.000; Nos. 88 en 89, twee kleinere stukken van denzelfde, 32.500; No. 90, Patinir, *Landschap met H. Maagd*, 70.000; No. 91, J. Gossaert, *Mansportret*, 62 000; No. 92, J. Gossaert, *Madonna*, 59.000; No. 97, H. Bles, *Landschap met St. Christoffel*, 27.000; No. 101, Peter Brueghel, *Luilekkerland*, 310.000 (Pinakotheek München); No. 106, Geertgen tot St. Jans, *Christus' Geboorte*, 205.000; No. 107, Meester der Virgo inter Virgines, *Christus' Geboorte*, 91.000; No. 108, Hier. Bosch, *Ecce Homo*, 105.000; No. 110, Jan Joest van Calcar, *Christus' Geboorte*, 80.000; Nos. 111—112, Jan Mostaert, *twee Portretten*, 49.500; No. 113, Jacob Cornelis van Oostzanen, 52.000 en No. 114, van denzelfde 64.000; No. 115, Dirk Jacobs, *Mansportret*, 101.000; No. 116, Corn. Engelbrechtsen, *Christus aan het kruis*, 24.200; No. 117, Lucas van Leyden, *Maria met het Kind*, 140.000; No. 119, Nicolas Froment, *De opwekking van Lazarus*, 390.000; Nos. 120 en 121, Meester van den H. Ægidius, *twee Altaarvleugels*, 43.000.

Behalve deze Vlaamsche en Hollandsche werken was de verzameling van Kaufmann rijk aan schilderijen van vroege Italiaansche en Duitsche meesters, welke eveneens voor hooge prijzen werden verkocht.



:-: BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN :-:

CHRISTMAS TALES OF FLANDRES, ILLUSTRATED BY JEAN DE BOSSCHERE LONDON, WILLIAM HEINEMANN NEW-YORK, DODD, MEAD & Co. [1917] PRICE: 12 SH. 6 D. NET.



Ik aarzel niet om dit boek te rangschikken onder de belangrijkste uitgaven, die onze kunst in de ballingschap heeft voortgebracht. De Bosschere kenden we sedert lang als een boekverluchter van verfijnden en zeer persoonlijken smaak; maar zeker heeft hij zich nooit zoo verrassend geopenbaard als in het werk, dat thans vóór ons ligt.

Ik wil maar al dadelijk zeggen, dat dit kinderboek zich vooral richt tot groote menschen. En namelijk de twaalf buiten tekst-

platen in kleur zijn voor een kinder-oog te zeer ingewikkeld, te subtiel, te savant. Om indruk te maken op een kinderlijk gemoed, zijn primitiever middelen noodig, die de teekenaar zeker in zijn macht had, zooals uit verschillende tekst-illustraties blijkt, maar die hij hier niet verkoos aan te wenden.

Dit was, ongetwijfeld, zijn recht; overigens, hoeveel „kinderboeken" zijn er niet minstens zoo aantrekkelijk (en profijtelijk) voor volwassenen, als voor kinderen? Men denke slechts aan de fabelen, die Lafontaine voor alle eeuwen in hun klassieken vorm geslepen heeft.

De Bosschere beschikt over een verbluffende verbeeldingskracht, en tevens over een gemak van werken, dat hem in staat stelt om de onwaarschijnlijkste visioenen in een picturaal aantrekkelijken vorm voor onze oogen te tooveren. Zijn teekenwijze is verfijnd en precies: hij weet te typeeren; hij weet een expressie, een houding, een gebaar te vatten. Door den vorm heen dringt hij door in het karakter, in de ziel zijner figuren. Hij teekent geen gekleede poppetjes: hij teekent hartstocht, begeerte, hoovaardigheid, geslepenheid — alle zonden, en soms ook eenige deugden, — alle duivels, en soms ook eenige engelen; de hel is overigens in alle tijden pittoresker geweest dan de hemel; vraag het maar aan Dante of aan Hieronymus Bosch.

Het valt niet moeilijk om in De Bosschere's teekeningen invloeden te ontdekken: Bosch en Brueghel in de eerste plaats; maar ook Perzische en Vlaamsche miniaturisten (Getijboek van Chantilly), Japansche prentsnijders en Florentijnsche fresco-schilders, en, over Callot heen, modernen als Ensor, Beardsley, Rackham en zelfs Duitschers van den *Simplicissimus* groep. Maar wie meent met dergelijke verwijzingen De Bosschere's kunst te karakteriseeren, vergist zich. Naar illustere voorbeelden, neemt hij zijn goed waar hij het vindt, maar hij maakt het wel degelijk tot het zijne. Zijn persoonlijkheid treedt steeds naar voren, boven de meest patente ontleeningen uit. Die persoonlijkheid is ingewikkeld, fijn bewerktuigd en hoogst gevoelig, tot het hyper sensitieve toe; zijne sensualiteit schept behagen in zeldzame raffinementen van vorm en kleur; zijne fantazie vermeit zich in beangstigende hallucinaties. Men moge voor die persoonlijkheid sympathie gevoelen of niet; zij valt niet te negeeren; men heeft er rekening mee te houden, ze *bestaat* in de hedendaagsche Belgische kunst, naast die van een Rops, een Doudelet, een Henry de Groux.

Behalve de twaalf kleur-platen, die ik hooger vermeldde, bevat het boek verscheiden groote teekeningen in zwart-en-geel en een honderdtal kleinere tekst-illustraties. Opvallend is het verschil tusschen de kleuren-platen en de overige teekeningen; niet enkel een verschil, dat noodzakelijker wijze voortvloeit uit de reproductie-techniek, maar een verschil in geest en opvatting. De kleur-platen zijn veel meer bestudeerd en verzorgd; in de andere illustraties begaat de teekenaar herhaaldelijk niet te verantwoorden slordigheden. Bovendien krijgt eenzelfde personage in een zwarte prent soms een geheel ander karakter dan in een kleur-plaat, wat voor een kinderboek fataal is. Hiermede bedoel ik geenszins dat de zwart-en-wit of zwart-en-geel platen in hun geheel inferieur zijn aan de kleurplaten: ze zijn ànders, en soms *beter*, d. w. z. bevattelijker voor een kind; maar door dit verschil in karakter wordt de eenheid verstoord, die in de eerste plaats van een boek geëischt moet worden, wanneer het *als zoodanig* een kunstwerk wil zijn.

Het is in dit tijdschrift niet de plaats, om over den tekst van deze uitgave uit te weiden; maar toch kan ik moeilijk nalaten om er een woord over te zeggen. Het is wel een vreemde gewaarwording om de vertelselkens waar wij mee opgegroeid zijn, hier in een Engelsch kleedje weer te vinden. Dat ze bij deze overzetting gewonnen hebben, was natuurlijk niet te verwachten. De titel alleen zegt al genoeg: in Engeland moesten het noodzakelijk *Christmas Tales* worden, al hebben ze in ons Vlaamsch gemoed met Kerstmis niets te maken. En zoo ging ook zeer veel van den geest en het zout dezer vertellingen verloren. In een voorwoord lezen we de bevreemdende mededeeling, dat "these tales occupy for the Flemish the place nursery rhymes take in England." Wij dachten, dat Engeland óók zijn "tales" bezat, en weten in ieder geval, dat *wij* onze eigen "nursery rhymes" hebben. Dat zijn twee verschillende zaken, en de eene nemen geenszins de plaats van de andere in,

noch in Engeland, noch in Vlaanderen. Als bronnen worden gemeld „Zoo vertellen de Vlamingen" van "Messrs. Demont and Decock" (sic) en het "Brabantsch Segenboak" (bedoeld wordt: Sagenboek!) van „J. Teielinck" (sic). Wat meer respect voor onze taal en onze schrijvers in een boek, dat zijn stof daaraan ontleent, ware niet misplaatst geweest.



LA GUERRE ET LES OEUVRES D'ART EN BELGIQUE ❦ 1914—1916 ❦ PAR LE BARON H. KERVYN DE LETTENHOVE ❦ BRUXELLES ET PARIS, G. VAN OEST & CIE, EDITEURS ❦ 1917 ❦ PRIX: 4 FRANCS (MAJORATION TEMPORAIRE DE 20%). ❧ Het is uiteraard zeer lastig om zich, van buiten af, een nauwkeurig en volledig denkbeeld te vormen van de verwoestingen door den oorlog in België aangericht. Zoo kan men b. v. weten, dat die of die kerk gebombardeerd werd, dat het dak in vlammen opging, dat er gewelven instortten, maar er valt, zonder een onderzoek ter plaatse, niet na te gaan tot welke onderdeelen de vernieling zich uitstrekte, welke kunstwerken gespaard bleven, dan wel geheel of gedeeltelijk ten onder gingen. De documentatie waarover wij beschikken is in dit opzicht noodzakelijk gebrekkig; overgebrachte berichten zijn soms tegenstrijdig of onbetrouwbaar. Maar één feit blijft als een paal boven water staan: de verwoesting is verschrikkelijk!

Niet enkel de verwoesting, die een onvermijdelijk gevolg is van krijgsverrichtingen, maar ook de gewilde, berekende, systematische verwoesting, die ons de akeligste bladzijden uit de wereldgeschiedenis met kleuren en geuren voor oogen brengt, en de daders voor alle eeuwen als een schandvlek op het voorhoofd zal branden.

Baron Kervyn, de bekende mede inrichter der tentoonstellingen van Primitieven te Brugge en van 17e-eeuwsche kunst te Brussel, heeft de moeilijke taak aanvaard om een overzicht dezer verwoestingen te geven. Aan de hand van gegevens, die voortaan historisch zijn, volgt hij den opmarsch der troepen „op wier spoor geen gras meer groeit"... En achtereenvolgens aanschouwen wij de desolatie te Hervé, Visé, Tamines, Dinant, Aerschot, Leuven, Lier, Mechelen, Dendermonde, en eindelijk te Ieperen, Dixmuiden, Nieuwpoort, Veurne... Het relaas dat hij geeft van de overrompeling en de daarmee gepaard gaande wandaden bevat natuurlijk niets nieuws. Deze beschamende feiten zijn nu eenmaal bewezen door onbetwistbare en boven alle verdenking verheven getuigenissen. Maar hij gaat na hoe onze kunstschatten hieronder hebben geleden, en ondanks de groote bezwaren waarop wij hooger doelden, is hij er in geslaagd daarvan een aangrijpend beeld te geven. Honderd-drie-en-twintig afbeeldingen van geteisterde monumenten en kunstwerken worden ons voorgelegd, deels in hun oorspronkelijken luister, deels in hun tegenwoordigen, vaak geheel onkennelijken toestand; de waarde van het vernielde wordt in het licht gesteld, en andermaal een afstraffing gegeven aan hen, die cynisch durfden beweren, dat de schade, in kunstopzicht, eigenlijk nog zoo groot niet is...

Niet slechts als een aanklacht tegen de schuldigen heeft dit boek dus zijne waarde, maar ook als een weemoedige herinnering aan het vele schoone, dat ten onder is gegaan. Aan de nagedachtenis van zijn zoon, die als 19-jarig vrijwilliger aan den Yzer gevallen is, wijdde de auteur zijn boek. Ons is het, in de ballingschap, een droevig aandenken aan ons zwaar beproefde land.



PICTURES OF RUINED BELGIUM ❦ VISIONS DE LA BELGIQE DÉTRUITE ❦ TWENTY-TWO PEN AND INK SKETCHES DRAWN ON THE SPOT BY LOUIS BERDEN ❦ THE FRENCH TEXT BY GEORGES VERDAVAINE, FOUNDED ON THE OFFICIAL REPORTS ❦ THE TRANSLATION BY J. LEWIS MAY ❦ LONDON JOHN LANE, THE BODLEY HEAD. NEW-YORK: JOHN LANE COMPANY. MCMXVII ❦ PRICE: 7 SHILLINGS 6 PENCE NET ❧ Dit tijdschrift is de plaats niet, om tekst en strekking dezer uitgave te beoordeelen; alleen de teekeningen van den Heer Louis Berden komen hiervoor in aanmerking. De Heer Louis Berden is architect: men weet hoe koud en geesteloos men onze architecten leert teekenen; hunne teekeningen ruiken naar calkeerpapier; zij verraden een hand,

die verslaafd is aan passer en winkelhaak. Wat zou men onze bouwkunst een dienst bewijzen, door de jongens op de Akademie dit gereedschap af te nemen, en hen te leeren *zien*, in plaats van hen jaar aan jaar te bekwamen in de myope kunst van „lijntjentrek." De teekeningen van den Heer Berden verheffen zich niet boven het gewone atelierwerk van een negentiend'-eeuwsch architect. Hunne documentaire waarde willen wij niet betwisten; hunne kunstwaarde is nul.

Een opmerking echter: deze teekeningen worden ons voorgelegd als "drawn on the spot". Waar dit zoo formeel op den titel verzekerd wordt, hebben wij natuurlijk het recht niet, dit zonder meer te betwijfelen. Maar hoe kan men dan de verregaande overeenkomst verklaren tusschen deze teekeningen en een aantal fotograficën van de verwoeste plaatsen, die men o.a. in geïllustreerde bladen afgebeeld vindt? Een ieder, die het onderscheid kent tusschen een stadsbeeld op ons netvlies en hetzelfde beeld op een negatief, moet gewaarworden dat deze teekeningen veel meer doen denken aan het werk van het objectief, dan van het menschelijk oog. De aap komt uit de mouw op p. XVII van de inleiding; daar lezen we dat de teekenaar "took his stand amid the ruins of our cities, amid the débris of our historic buildings, braving the edicts of the Huns, and photographed the monuments of the Past which they had razed to the ground but could not obliterate, and on these irrefragable documents he has founded drawings as moving as they are true to the principles of Art". Best; maar dan hadden die ons niet moeten voorgelegd worden als "drawn on the spot". België's rekwisitorium tegen Duitschland is verpletterend genoeg, om zulke halfslachtige argumentatie te kunnen missen.

P. B.





MATTHIJS MARIS

II DE VIER EERSTE JAREN VAN ZIJN VERBLIJF IN DEN HAAG 1858—1862



OEN Matthijs Maris in April 1858 uit Antwerpen in Den Haag terug kwam, vond hij daar zijn broeder Jacob, en huurden zij samen een atelier in de Kazernestraat. Hij voltooide een in Antwerpen begonnen *Dronkemans* tafreel. Een tafreel, zóó melodramatisch, dat het sujet aan een Vlaamsch spektakelstuk moet ontleend zijn, gelijk de heer Huibers beweert. Zeker kon onze schilder geen voorstelling vinden, welke sterker zijn afschuw van sterken drank kon uitdrukken. Eerst maakte hij er van een teekening in potlood. Op een armzalige vliering ligt links een uitgemergelde vrouw, ondersteund door een beeldschoone dochter. Rechts klimmen twee havelooze jonge lieden door een zolderluik naar de vliering. Een staat nog op de ladder en zwaait een flesch; de ander heeft de vliering bereikt en deinst verschrikt terug. Hij is de zoon der stervende. Naar hem werd de teekening genoemd *De Verloren Zoon*. Matthijs ging de voorstelling ook schilderen, verbeterd en vereenvoudigd. De jonge man met de flesch op de ladder verdween. De zoon alleen, die bijna geheel wordt gezien, kijkt ontzet naar zijn moeder, en slaat de rechterhand tegen zijn boezem. De sterk verlichte groep van de moeder en de dochter werd ook verbeterd; de houding der eerste werd natuurlijker, de droefheid der tweede minder théatraal. Toen het schilderij in 1859 was voltooid, wilde Matthijs, naar men zegt, het Koningin Sophie aanbieden als blijk van zijn erkentelijkheid voor de genoten subsidie (1), maar werd het door haar geweigerd, omdat zij het te akelig vond. Thans hangt

(1) In het eerste gedeelte van deze studie, verschenen in dit maandschrift van Februari j.l., staat dat ook Jacob Maris een subsidie van de Koningin ontving. Later bleek, dat dit niet het geval is geweest.

het in het Stedelijk Museum te Amsterdam, waar het *Ellende* heet [1].

Misbruik van sterken drank bleef voor Matthijs een gruwel, hoe moest het hem zijn wanneer geestelijken zich eraan schuldig maakten! Dat uitte hij in twee potloodteekeningen: *Tafreelen uit het kloosterleven.* Het eene tafreel geeft een monnik te zien, die dronken op den grond valt, en een tweeden monnik, die er om lacht. Het andere tafreel, (18)'59 gedateerd, schetst vier monniken, een met een flesch in de hand, een die bijna valt, een die woedend kijkt en de vuist balt, komend van een trap. Naast de trap een kolom met allegorische figuren: een geraamte, een kind dat in het water ligt en een bisschop te hulp roept, die het zegent. Op den achtergrond, rechts, een vijfde monnik, een deur openend voor een vrouw met een kind op den arm. Alles bijtende spotternij. Matthijs gaf deze teekeningen aan zijn vriend Fridolin Becker [2], stadgenoot en schilder. Na diens dood in 1895 werd van zijn nagelaten schilderijen, enz. een veiling gehouden in Pulchri, en daar kocht de heer Hidde Nijland deze teekeningen.

Het samenwonen met zijn jovialen broeder Jacob moest dezen invloed op Matthijs hebben, dat hij het leven van een andere zijde ging bezien. Bevorderlijk hiertoe was ook zijn vriendschap met den nu vergeten schilder Carl Sierig, een Hagenaar, die tegelijk met hem te Antwerpen was geweest, en wiens portret hij in 1857 had geschilderd. Sierig was vroolijk van aard. Herhaaldelijk was hij later commissaris der gezellige bijeenkomsten van Pulchri Studio. Bij zijn familie voelde Matthijs zich thuis. Aan de dochter Ernestine, later mevrouw Köhler, schonk hij een medaillon met een penteekeningetje, voorstellende Amor met een doodshoofd er achter. Was hij op haar verliefd geweest, dan was deze symbolische voorstelling van de vergankelijkheid der liefde uiting van zijn behoefte om haar te zeggen, dat hij haar met zijn jongensverliefdheid niet meer lastig zou vallen.

Matthijs en Jacob trokken samen dikwerf naar buiten om studies te maken, en verscheidene schetsen van Matthijs bleven in Jacob's handen, zoodat zij eerst na diens dood voor den dag kwamen. Daar er bij zijn van later tijd zal ik er hier over zwijgen. Op den 4en October 1858 was Matthijs aangenomen als werkend lid van Pulchri Studio. Tweemaal in de week had hij nu gelegenheid om te teekenen en te schilderen naar levend model; ook kon hij deelnemen aan de kunst-

[1] De teekening en het schilderij werden gereproduceerd in den tweeden jaargang van H. P. Bremmer's Moderne kunstwerken, ed. W. Versluijs.

[2] Fridolin Becker was in Den Haag geboren in 1830 en volgde de lessen op de Academie van 1843 tot 1851.



M. MARIS: Italiaansche vrouw.
(Verzameling van den Heer A. E. G. Goossens van Eijndhove).

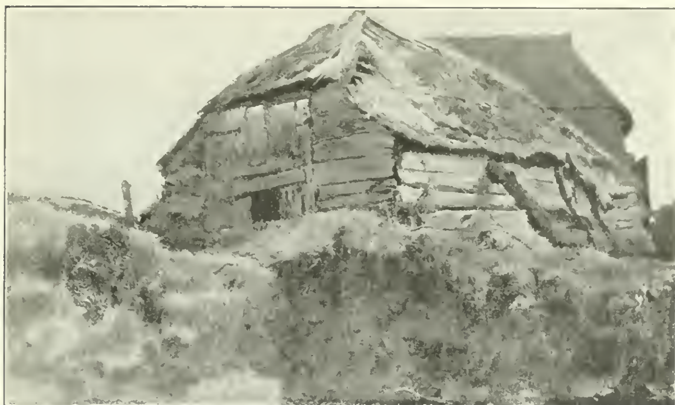
beschouwingen van het genootschap. Of hij van een en ander veel gebruik heeft gemaakt? Slechts twee studiën in olieverf ken ik, waarschijnlijk om dezen tijd in Pulchri gemaakt naar levend model. Het zijn vrouwen van 't gewone soort, gestoken in een kostuum, waarom zij *Italiaansche vrouwen* werden genoemd. De eene studie, geheel figuur, is in 't bezit van den heer Hidde Nijland; de andere, borststuk, schonk Matthijs den heer E. E. Goossens. Deze heer, gepensionneerd hoofd-ambtenaar, stelde veel belang in den jongen artist. Op een kunstbeschouwing zag hij van hem iets, dat hem mishaagde, en zeide het Matthijs, die het hem niet kwalijk nam, zelfs hem schonk de eenige jaren te voren geschilderde Italiaansche. De zoon van dien kunstvriend, de heer A. E. Goossens van Eijndhove, leende haar in 1903 aan de Marissen-tentoonstelling van den Haagschen Kunstkring, en schonk mij de hier weergegeven foto. Een dergelijke studie was op de *Memorial Exhibition*, November 1917 geopend in The French Gallery, eigendom van mevrouw de weduwe E. J. van Wisselingh.

In Juni werd in Den Haag gehouden de gewone driejaarlijksche tentoonstelling. Matthijs zond een schilderij, dat in den katalogus wordt genoemd *Het wedervinden van een Kind*. Nergens kon ik een beschrij-

ving er van vinden. De titel zou doen vermoeden dat het een tegenhanger was van De Verloren Zoon. Matthijs was nog weinig in tel. Misschien heeft hij zelf het vernietigd. Bewaard bleef een kleine aquarel — zij is thans in 't bezit van den heer Sumner te Montreal. Het sujet is een *Boerenerf*, waar een vrouw bij een put een jongen drinken geeft uit een glas. De hoofdtoon is grijs, de jongen draagt een bruine broek met roode bretels, de vrouw een licht-paars jak. Die kleuren bij 't groen der boomen, vormen een aesthetisch geheel, zóó harmonieus en fijn dat het ieder trof, toen het in Mei 1896 te zien was bij de firma Van Wisselingh te Amsterdam.

Op de veiling „werk van Jacob en Matthijs Maris", 11 Maart 1902 gehouden te Amsterdam, werd het vierde stukje van den katalogus genoemd *Meisje in een Atelier*. Een Scheveningsch meisje ziet men er zitten, wat verlegen, de handen in den schoot, met neergeslagen oogen en loshangende haren, het gebruikelijke omslagdoekje om het lijf, terwijl de eveneens gebruikelijke schoudermantel, die van binnen rood is en een lichten kraag heeft, over haar rug hangt. Naast het vrouwtje, links op den tweeden grond, staat een schildersezel, met een omlijste teekening of schilderij, waaraan gewerkt wordt door iemand, van wien men slechts ziet de op een paletstok rustende hand. Dr. J. Veth beschreef bij de op deze veiling voorkomende werken, ook dit, en zegt: „Deze „studie is vooral in de partij van het schoudermanteltje en daar omheen „van een mooi volle en gevoelige schildering", en „behalve om zich- „zelfs wil is het stukje nog van belang uit een kuriositeitsoogpunt", namelijk dat Jacob Maris na 1860 een schilderijtje „Rust" schilderde, blijkbaar naar het op dit studietje afgebeelde meisje. Toch wordt m. i. terecht betwijfeld of dit stukje werkelijk door Matthijs geschilderd is.

Matthijs ontving zeker nog heel weinig voor zijn werk. Anders zou hij zich niet getroost hebben kopieën te maken. Prinses Marianne, dochter van Koning Willem I, van 1830 tot 1849 echtgenoote van prins Albrecht van Pruisen, had vergoeding voor dit liefdeloos huwelijk gevonden in een verbindtenis met iemand beneden haar stand, een gewezen lakei van haar vader, Johan van Rossem, knap van uiterlijk en meer begaafd dan de meesten, die zoo'n betrekking hebben. Zij werd hierom door de brave Hollanders gesmaad, maar zij wilde zich handhaven als prinses van Oranje-Nassau, o. a. door een reeks portretten van vorsten en vorstinnen uit dat Huis te laten kopieeren door Haagsche schilders, ook door Jacob en Matthijs Maris. Het geld dat deze voor dien minder aangenamen doch goed betaalden arbeid ontvingen, werd gebruikt voor uitstapjes naar Wolfhezen en een reis



M. MARIS: Boerenschuur.

naar Lausanne. Het verhaal van die uitstapjes en die reis, opgeluisterd met foto's naar Matthijs' schilderijen, welke daaraan te danken zijn, werd door mij gegeven in dit tijdschrift, Augustus 1912, en behoeft dus nu niet te worden herhaald.

Enkele aanvullingen dienen slechts te worden opgenomen. Het schilderij *De Beek te Wolfhezen*, dat de schilder B. J. Blommers bezat, wordt door diens weduwe, te Katwijk-aan-Zee, zorgvuldig bewaard. Het fraaie *Brugje*, dat bij den kunsthandelaar Krüger was, behoort thans aan mevrouw J. van Boekhoven te Utrecht, en de schetsboekjes, door den heer C. F. L. de Wild verworven uit de nalatenschap van Jacob Maris, zijn met hem verhuisd naar Noord-Amerika.

Tot de schilderwerken, waarvan het motief te danken is aan het verblijf te Wolfhezen, behoort ook de *Boerenschuur*, die op de veiling der verzameling van den heer H. Spaan, den 3en October 1912 gehouden door den kunsthandelaar J. J. Biesing, voor *f* 2500 in 't bezit kwam van het Stedelijk Museum in Den Haag. 't Is een schuur achter een slechts even zichtbare woning, een vervallen schuur van planken, gedekt met riet en mos, door de zon beschenen, een pracht van kleur.

In Den Haag terug, betrokken Matthijs en Jacob hun oude atelier. Hun broeder Willem, die ook schilder wilde worden, kwam daar bij hen. Op een papier, waarop Matthijs te Antwerpen een man's torso had geschilderd, penseelde hij nu het borstbeeld van zijn 15 à 16 jaren ouden broeder. Na Willem's overlijden gaf het tijdschrift *Het Leven* er een foto van, te gebrekkig om haar over te nemen. Vermoedelijk was

het portretje toen reeds in het bezit van Mr. M. M. van Valkenburg. Tenminste deze gaf het in hetzelfde jaar in bruikleen aan het Rijksmuseum te Amsterdam, waarvan hij het een jaar later terug nam.

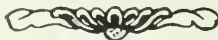
Herinnerde dit te Antwerpen gebruikte papier Matthijs aan een paneeltje, waarop hij, volgens S. van Witsen, te Antwerpen was begonnen zijn *eigen portret* te schilderen? Hoe dit zij, in 1860 nam hij het weer ter hand. Zoo'n portret is een hachelijke onderneming: de schilder moet zich bekijken in een spiegel, en wat hij daar ziet overbrengen op het bij hem staand paneel. Schilderde hij het dikwerf over, zoodat hierdoor de putjes ontstonden, welke het ontsieren? Hoe dit zij, ons treft de forsche, van wilskracht getuigende kin, de vleezige lippen, de zachte blik der oogen, het breede voorhoofd, en wij zeggen: 't is een buitengewone man!

Jacob kreeg het en zond het in 1886 naar de Loan-Exhibition te Edinburgh, vervolgens naar de Vierjaarlijksche tentoonstelling te Amsterdam, waar het door de keurmeesters werd geweigerd. In 1899 was het op een tentoonstelling van de firma Boussod Valadon & Cie. in de Goupil-Gallery te Londen. Vijf jaren later schreef Matthijs aan Gustav Suez, dat het toen was bij den kunsthandelaar Tessaro te Amsterdam. Hierin vergistte hij zich, Tessaro had reeds lang de firma Buffa verlaten, en toen de heer Slagmulder in 1895 deze zaak overnam, was het er niet. Het zou ons te ver voeren als wij het wilden volgen bij al zijn rondzwerven. Vermoedelijk werd het hierbij beschadigd en gingen eenige gedeelten verloren, o. a. een oor, terwijl nu het voorhoofd de lijst raakt, en het linkeroog wat lager staat dan het rechter. Gelukkig weêrhield dit mevrouw H. Kröller te 's-Gravenhage niet om het in 1910 op te nemen in haar rijke verzameling, en haar dank ik de gelegenheid om de oude foto op te frisschen.

Hoe dit portret een kunstenaar kan treffen blijkt uit een schilderij van Willem de Zwart in dezelfde verzameling. Deze, toen nog jonge, veelbelovende kunstenaar zag het bij zijn leermeester Jacob Maris, en op een omstreeks 1880 geschilderd stilleven, bestaande uit eenige boeken, wat muziekpapier, enz. plaatste hij het portret van Matthijs.

P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

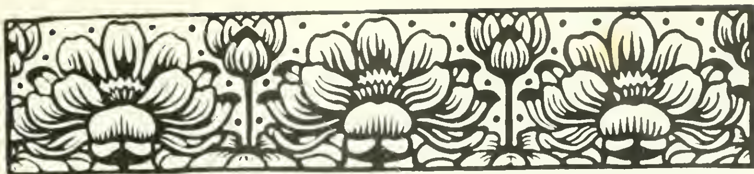
(Wordt voortgezet).





Phot. M. M. Couvée, Den Haag.

M. MARIS: Zelfportret.
(Verzameling van Mevr. H. Kröller, Den Haag).



DE RINGKRAAG VAN RUYTENBURCH



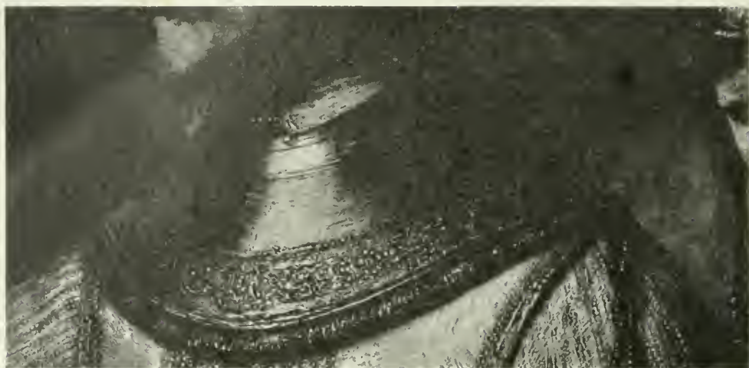
EEN schilderij ter wereld geeft het oog zooveel te doen als Rembrandt's Schuttersoptocht. Dit moeilijk te beschouwen oppervlak, waar tallooze scherp uitgewerkte details vermengd zijn met opzettelijke onduidelijkheden, brengt steeds weer verrassingen.

Toen Hoofdstuk III van mijn opstel over het Genetisch Probleem enz. (¹) in hoofdzaak voltooid was, onderging de Schuttersoptocht een bewerking, die de vernislaag transparanter maakte; niet lang daarna werd er van den nieuwen toestand een photographie genomen, die het schilderij buitengewoon helder en ongeretoucheerd weergaf. Het lag voor de hand de neergeschreven text daaraan nog eens te toetsen.

Verschillen met de gepubliceerde beschrijving kwamen er zoo goed als niet aan den dag; aanvullende details des te meer. Zoo bleek dat de binnenzijde van de poort met eenzelfde plompe, ingebouwde kolom is versierd als de buitenkant: een toevoeging die op de ontworpen plattegrond gemakkelijk is aan te brengen. Leerrijk zijn verder de in grooter getale zichtbaar geworden repentirs, die voor de genetische geschiedenis van het schilderij hun beteekenis hebben. Ook verschafte hier en daar een duidelijker geworden onderdeel meer zekerheid op twijfelachtige plekken. De wijze bijvoorbeeld waarop figuur X zijn musket bleek te dragen, bevestigt de veronderstelde conformatie der ruimte achter hem.

Bij dit vergelijken van de resultaten van het onderzoek met de nieuwe afbeelding, trof mij de eigenaardig versierde rand van Ruytenburch's stalen ringkraag. Men herinnert zich wellicht dat een stuk borduursel van Ruytenburch's camisool afgebeeld werd bij een vorig opstel, om te laten zien, hoe daarin het wapen van Amsterdam verwerkt is, met de leeuwen als schildhouders en de keizerskroon. Vrij

(¹) Zie *Onze Kunst*, Deel XXX, blz. 29.

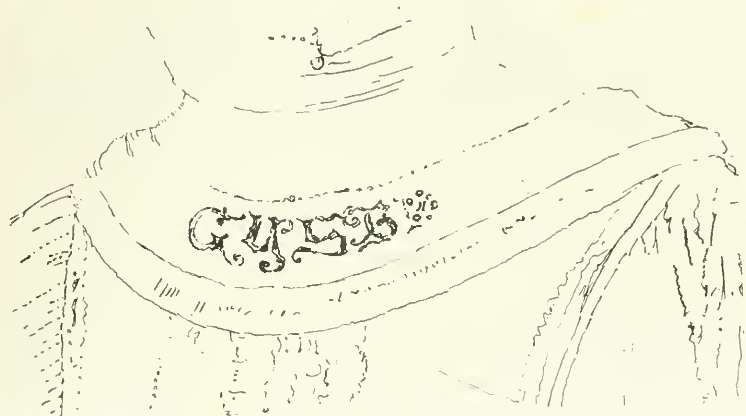


REMBRANDT: De Ringkraag van Ruytenburch.
(Detail van den Schuttersoptocht).

wat belangrijker is de gedreven rand van den halsberg. Hier zijn namelijk letters als ornament gebezigd, op de wijze zooals ook de XVde-eeuwsche meesters hun mantelranden met letters versierden. Het zijn fijn gelede, gothische letters, scherp in de natte verf getrokken, met lichte en donkere kanten, en die zonder veel moeite te lezen zijn. De directie van het Rijksmuseum was zoo welwillend een opname naar het origineel te laten maken, die hierboven gereproduceerd is. De daarnaar gemaakte calque plaatsen wij er tegenover.

Het kost geen hoofdbrekens dit afgekorte opschrift aan te vullen. In zijn halsberg gedreven draagt Ruytenburch de naam van den held, die juist in dezen tijd (omstreeks 1638—1642) op alle Amsterdamsche tongen was: Gysbreght van Aemstel.

Deze inscriptie komt onverwachts aan enkele opmerkingen in mijn laatste hoofdstuk kracht bijzetten. Rembrandt's opvatting van het schutterstuk getuigt, zooals ik schreef, van dezelfde historische romantiek, die zeer kort te voren (1637—1638) in Vondel's Gysbreght tot uiting gekomen was. Tot verklaring voor de stemming van het schilderij, en in 't geheel niet vermoedend, dat de Schuttersoptocht zelf een bewijs daarvoor bevatte, wees ik onder meer op de première van den Gysbreght in Januari 1638. Kwam in 't vervolg bij de Amsterdammers de Gewapende Burgerij ter sprake, dan werd als vanzelf de herinnering wakker aan het middeleeuwsch verleden, gepersonifiëerd in de figuur van Gysbreght. „'t Zijn Helden binnen Gysbreght's wal", zoo luidt een reeds geciteerde versregel. Bij Vondel zelf heet de schut-



Calque van Ruytenburch's ringkraag.

terij, om maar een voorbeeld te noemen, „de Burgerij uit Gysbreght's erf gesproten."

Nog een tweede opmerking krijgt door deze inscriptie meer relief. De regenten, zooals in 't licht werd gesteld, waren er niet bepaald wars van om beschouwd te worden als erfgenamen van het lantsheerlijke gezag: ook daarom is deze herinnering aan Gysbreght op de rusting van Ruytenburgh niet zonder beteekenis. Zoo'n opschrift kon hem slechts aangenaam zijn. Zooals ik schreef, de kleeding verklapt de aspiraties van deze Amsterdamsche nieuwbakken patriciërs. Deze „Heer van Vlaerdingen", die wapentuig draagt met het graveersel van Gysbreght's naam, treedt in de schreden van de Heeren van Aemstel. Was Gysbreght de befaamde Amsterdamsche stedeverdediger — de kleine Ruytenburch, luitenant der Burgerij, zou geroepen zijn dezelfde rol te vervullen, mocht ooit de nood aan den man komen. Al datgene waar de „Heer van Vlaerding" tuk op was, omdat hij het niet bezat, krijgsroem en adeldom, wijdluftige afkomst en lantsheerlijke autoriteit, daar wordt hem tenminste een glimp van toegekend door deze inscriptie.

Ten slotte nog een opmerking in verband met de dateering van het schilderij. Rembrandt is uiterst karig met opschriften; zoodat er, bij een uitzondering als deze, reden is om naar de aanleiding te vragen. Een dergelijk opschrift laat zich het best begrijpen als een onmiddellijken neerslag op een sterken indruk. Vondel's Gysbreght werd ontvangen door een op deze soort romantiek geheel geprepareerd

publiek; dit drama verhief Vondel tot den eersten dichter van zijn land; het maakte Gysbreght van Aemstel op eenmaal en voorgoed tot den heros eponymos van Amsterdam. De eerste opvoering van het in 1637 geschreven stuk had plaats in Januari 1638. We mogen als zeker aannemen dat Cocq's Schutterstuk toen nog niet in opdracht was gegeven; alle groote en kleine indicaties optellend kwam ik tot de conclusie, dat die opdracht valt in den loop van 1639, terwijl het schilderij, zooals vaststaat, in het voorjaar van 1642 gereed komt. Na de vertooning in Januari 1638 wordt de Gysbreght te Amsterdam in 1639 en 1640 niet weer opgevoerd; maar wel op nieuw van 23 December 1641 tot 9 Januari 1642, tot acht malen toe. Dit tijdstip nu komt voor het aanbrengen van het opschrift bijzonder goed uit, omdat het met de geleidelijke voltooiing van het schilderij samenvalt. Met zulke uitvoerige versieringen als het borduursel op het camisool en het drijfwerk op den halsberg wordt nooit een begin gemaakt. Dat zijn toegiften — de schilders hebben daar een curieuze uitdrukking voor — die tot het einde kunnen wachten. Het aanbrengen daarvan — evenals van de talrijke correcties, die zooveel repentirs zouden nalaten — veronderstelt een zoo goed als voltooide compositie. Het is dus waarschijnlijk na een der opvoeringen in het laatst van December 1641 of in 't begin van Januari 1642, dat Rembrandt, bij het perfectioneeren van allerlei kleinigheden, er toe overging, onder den indruk van de reprise van Vondel's drama, den naam Gysbreght te griffen in den ringkraag van een der hoofdpersonen. —

Juist dit jaar 1641 bracht die ongelijksoortige kunstenaars Rembrandt en Vondel dichter tot elkaar dan ooit. Vondel maakte in dit jaar een rijmpje op een portret van Anslo door Rembrandt: de eenige maal in zijn werk dat hij den meester bij name noemt. Het was eveneens in 1641, dat Rembrandt de Eendracht van het Lant signeerde, het eenige schilderij waarin hij poogde de poëtische taal van zijn tijd te spreken; tevens het eenige werk waarmee hij hetzelfde doel nastreefde dat Vondel steeds voor oogen stond: de verheerlijking van Amsterdam.

Er bestonden trouwens in deze jaren tusschen de twee grootste Nederlandsche kunstenaars nog andere punten van aanraking. Ze zijn belangrijk genoeg om ze in een afzonderlijk opstel te bespreken.

F. SCHMIDT-DEGENER.





W. H. JAMES WEALE

1832—1917



Na Weale's overlijden in April van het vorig jaar, heb ik gevolg gegeven aan een lang gekoesterd verlangen: ik ben zijn werk gaan *lezen*. Niet dat het nieuw voor mij was; de meeste zijner boeken waren reeds lang in mijn bezit en het stof heeft nimmer tijd gehad erop te vergaren, maar voor een eenigszins diepgaande studie ontbrak mij nog immer den tijd en de rust. Als we ons zetten aan den arbeid — want ontspanningslectuur zijn Weale's boeken niet — dan bevinden we dat zijn geestelijke nalatenschap zóo omvangrijk is, en zóo menigvuldig zijn de aanteekeningen van velerlei aard die nog wachten op uitwerking, dat we James Weale kunnen weggerukt denken in het midden van zijn taak inplaats van aan het einde van een welbesteed leven.

Toen Weale overleed was hij 85 jaar oud [1], hardhoorig en bijna blind, maar zijn geest was helder tot het laatste en zijn wonderbaar geheugen niet vervaagd. Al liet zijn gesteldheid niet meer toe, den herdruk van zijn boek over de Van Eyck's alleen te bezorgen, hij deed zich alle proeven voorlezen, gaf aanwijzingen en raad en verlichtte daarmede de taak van zijn medewerker M. W. Brockwell niet weinig.

De bijziendheid — in zijn jeugd veroorzaakt door het ontcijferen van palimpsesten, een hartbrekende bezigheid — kon zijn geestkracht niet dooden. Integendeel, zij gaf hem, naar hij zelf verzekerde, het voordeel zijn aandacht te kunnen samentrekken op bijzonderheden die anderen licht over het hoofd zouden hebben gezien. „Weale rook als het ware aan schilderijen", zei me een zijner goede vrienden, „zoo dicht lag hij erop. Hij kon er in enkele oogenblikken zijn oordeel over opmaken, ze brandmerken als namaak of aannemen als oorspronkelijk werk,

[1] Hij werd geboren op 8 Maart 1832 en overleed op 26 April 1917.

ze plaatsen in het juiste tijdperk, den vermoedelijken meester noemen en ten naastebij het jaar bepalen".

Weale leed niet onder zijn lichaamsgebrek. „Ik ben er niet rouwig om, weinig van de wereld te zien," sprak hij tot zijn vriend Thijm (¹), „want ik houd niet van de wereld en het meeste wat ik zou kunnen zien, zoude mij maar afkeer en verontwaardiging inboezemen." Ofschoon gehuwd en vader van vele kinderen was hij een kloosterling met tegenzin levend in de wereld.

Deze neiging om zich af te keeren van de gemeenschap, openbaarde zich reeds in zijn jeugd. Zijne ouders waren beiden protestant. Zijn vader, die een gouvernementsbetrekking in Dublin bekleedde, stierf in '38, toen de jonge Weale nog slechts zes jaar oud was. Hij stamde uit een oud-Engelsche familie van Normandische afkomst. Van moederskant had hij Engelsch, Fransch en Italiaansch bloed in de aderen. Zij droeg een ouden, Zuid-Franschen naam: De Vezian. Haar grootvader had een Engelsche gehuwd, haar vader een Genueesche uit het geslacht Fazio, wier moeder wederom eene Engelsche was. Zij bezat een merkwaardig talent voor schetsen en in Weale's oude huis te Clapham bewaart men nog met zorg een Madonna met Kind, door haar geteekend.

De jonge James Weale werd opgeleid te Londen in King's College en hij zou naar Oxford zijn gezonden, zoo zijn godsdienstige neigingen hem niet in een geheel andere richting hadden gedreven. In 1849, nog geen zeventien jaar oud, verliet hij de Anglicaansche Kerk om tot het Katholicisme over te gaan. In 1850 werd hij tot de Derde Orde van St. Franciscus toegelaten en het heeft waarschijnlijk in zijn bedoeling gelegen zich als monnik uit het wereldsch leven terug te trekken. Hij is daar niet toe gekomen, maar immer is hij nochtans van de Katholieke leer in woord en daad de hartstochtelijke kampioen geweest. Uit enkele vlugschriften zijner bestrijders — thans nog bewaard in de boekerij van het Britsch Museum — kan men het een en ander lezen van den strijd dien hij in 1853 in Islington, waar hij onderwijzer op een armenschool was, als „Brother Francis Mary of the Angels" voerde tegen den protestantschen predikant Maguire over de abstracte vraag of de Iersche kerk in de vroegste tijden al dan niet bij de kerk van Rome was aangesloten. Hij gaf vlugschriften uit, predikte op de straathoeken, hield lezingen, stuurde met zijn aanhangers vergaderingen van zijn tegenstanders in de war, kortom hij streed voor zijn overtuiging met een bezieling, die het kenmerk is gebleven van al zijn

(¹) Zie „J. A. Alberdingk Thijm" door A. J., blz. 247.



(Phot. J. Russel & Sons, London W.)]
Portret van W. H. James Weale (1904).

latere daden. Weale is zijn leven lang een voorvechter geweest, koppig en onhandelbaar, maar nimmer zonder de onwrikbare overtuiging dat hij het recht aan zijn zijde had.

„Bij James Weale", schrijft A. J. elders in de levensbeschrijving van zijn vader, bij James Weale, „den smallen, tengeren, meer dan mageren man, in zijn hoogst eenvoudige karakterlooze kleeding... alles koncentratie, ingetogenheid, een zeer gewone, — en daardoor juist buitengewone — uiterlijke eenvoud, waaronder zich een geestdriftige ziel vol innige vroomheid en onverzettelijke arbeidskracht verborg. Bij hem was het dwepen... een altoos smeulend, altijd broeiend, altijd zacht en stil gloeiend inwendig vuur, dat een voortdurend veêrkrachtig weerstandsvermogen in zijn niet sterk lichaam onderhield, waardoor hij in staat werd gesteld rusteloos te arbeiden en in stilte

zijn goed werk te doen. Zijn beroep was de beoefening der kerkelijke liturgie, niets meer maar ook niets minder dan dat. Hij was een streng godsdienstig man, die een kennis en een liefde voor de middeneeuwsche kunst had, waarop hij zich niets liet voorstaan, maar die Thijm met verbazing vervulde. Hij was overal geweest, hij was overal per derde klasse van spoortrein en stoomboot of op een boerenkar heen gereisd, maar hij was er dan ook geweest en het kon hem niet schelen, hoe hij er gekómen was, overal, in alle bibliotheken, archieven, pastorieën, sakristieën, kerkcrypten en kerktorens, openbare en private musea en andere verzamelingslokalen, waar maar iets te lezen, te hooren of te zien was, dat behoorde tot of betrekking had op de kunst in de middeneeuwen."

In 1854 huwde Weale en twee jaar later vestigde hij zich met zijn gezin te Brugge, de middeneeuwsche stad, die hij reeds kende van een bezoek in '49 en waar hij de atmosfeer vond, waarin hij zich het best op zijn plaats voelde. Hier kwam ook zijn ontembare werkkracht tot haar volle uiting. Reeds in 1858 kon hij, als eerste vrucht daarvan, zijn handboek uitgeven van „België, Aken en Keulen", een Engelschen reisgids van bijna 500 bladzijden met tallooze historische en archaeologische bijzonderheden, — een werkelijk onuitputtelijke vraagbaak, van een volledigheid, eerst veel later door Baedeker geëvenaard. Zij geeft boven aan het titelblad den beloftenrijken verzamelnaam: „Weale's Handbooks for Tourists". Het is echter bij dit eene handboek gebleven (als men den „Gids van Brugge en omstreken", die in 1862 verscheen niet onder deze categorie brengt). De reden is eenvoudig, dat Weale's hartstochtelijke drang naar waarheid en juistheid hem belette voort te gaan met een werk dat onvermijdelijk oppervlakkigheid, want vermelding van ongeverifieerde bijzonderheden, medebracht.

Langzamerhand ging Weale zich dan ook beperken, er de voorkeur aan gevende meer diep te delven dan breed te ontginnen. Toen hij pas in België kwam had hij van kerkelijke oudheidkunde en de geschiedenis der architectuur een bijzondere studie gemaakt, maar niet van de schilderkunst. Al spoedig bleek hem echter, dat de autoriteiten over schilderkunst, die hij geraadpleegd had bij de samenstelling van zijn handboek, elkaar naschrijvend, tal van onnauwkeurigheden hadden bestendigd.

Die gedachte was hem onverdraaglijk en in zijn Gids voor Brugge heeft hij een aantal van die fouten verbeterd.

„Wat het boekje betreft dat ik thans uitgeef, heb ik geenszins de aanmatiging te zeggen dat het smetteloos is, verre van daar. Ik waar-

schuw den lezer, dat er vele fouten in moeten voorkomen. Maar wèl heb ik de overtuiging, dat het nauwkeuriger is dan alle boeken die men tot dusver over Brugge geschreven heeft. Alle toeschrijvingen en data die mij twijfelachtig leken, heb ik van een vraagteeken voorzien."

Ongeveer terzelfder tijd verscheen zijn catalogus van het schilderijenmuseum der Akademie van Brugge, — weer een bewijs van zijn enorme werkkracht. Binnen vijf jaar tijds had hij zich zóo geheel ingewerkt in de Nederlandsche schilderscholen der 15de en 16de eeuwen, dat hij er met gezag en zeer grondig over kon schrijven.

Dat zijn werk door de overheid niet steeds met bijval begroet werd, getuigt de volgende aanhaling uit een West-Vlaamsch dagblad van 1862:

„.... Die schilderijen (n.l. die in de Academie, eertijds de „poortersloge" te Brugge) zijn onlangs nauwkeurig bestudeerd en beschreven geworden door den vermaerden kunstminnaer en zeer bekwamen navorscher van oudheden, M. W. H. James Weale van ter Baeillie, te Brugge. Hij heeft een boekske gemaekt, waerin die schilderijen aen de ware schilders Memlinck, Van Eyck, etc., toegekend en, in zekere gevallen, terug gegeven worden. Geheel Duitschland, Engeland, Frankrijk, kennen en gebruiken dit boekske, en zijn den schrijver dankbaer: te Brugge alleen staet het op den *index* van zekere lieden, nog beter, vraegt het in de Academie zelve. men zegt u dat het niet en bestaet, en men verkoopt u een (voor ne frank,) waerin al de oude dwalingen aengaende die schilderijen de fraeye frankbetaelders weêrom wijsgemaekt worden. O eeuwe van averegtsche verlichtinge!"

Hoe was Weale toen reeds aan dien roep van „vermaerden kunstminnaer en zeer bekwamen navorscher van oudheden" gekomen? Niet alleen door de uitgaaf van zijn handboek. In 1861 was hij aangenomen als correspondeerend lid van de Koninklijke commissie voor de instandhouding van oude monumenten in België, en in die hoedanigheid had hij in hetzelfde jaar op de vergadering van 23 September een Memorie voorgelezen, die een groote sensatie had gemaakt. We weten hoe moedig en soms onverdraaglijk Weale was waar het overtuigings-kwesties betrof; hier toonde hij zich onverzoenlijk in een aangelegenheid, die hem haast even na ter harte ging, namelijk het restaureeren van oude gebouwen. De aanhef dier memorie geeft een denkbeeld van de barsche manier waarop Weale zijn tegenstanders te lijf ging:

„Messieurs,

„J'ai préparé un article qui traite, premièrement, des actes de vandalisme commis en Belgique par les architectes soi-disant restaurateurs,

actes de vandalisme qui, dans beaucoup de cas, ont été perpétrés sur des monuments placés sous la surveillance de cette Commission, et dont, par conséquent, la Commission est responsable; deuxièmement, des causes qui ont amené ces résultats fâcheux; et troisièmement, des mesures à prendre pour éviter le retour de pareils désastres"...

Met klimmende verontwaardiging hoorden de vroede bestierderen der restauratie van België's monumenten dezen vreemdeling zijn moderne gedachten ontvouwen over de taak van bouwmeesters en over het wezen der restauratie: „... un procédé qui demande une délicatesse exquise de goût et d'entendement;... on n'en trouvera certes pas qui oseront dire que restaurer signifie modifier, changer..." En dan volgt de treurige opsomming van door restauratie verknoeide gebouwen, de raadhuizen van Leuven, Brugge, Kortrijk, Brussel en Damme, de Romboutskerk te Mechelen, kerken te Luik en te Tongeren: niet minder dan tweehonderd veertig monumenten en kunstvoorwerpen, die „ont été entièrement ou en partie abîmés par les prétendus restaurateurs". Over de koornis achter het hoogaltaar der Sinter Goelen te Brussel zegt Weale: „on en a déjà entièrement gâté, dénaturé et ruiné une moitié". Hij gaf tallooze bewijzen van zijne beschuldigingen en eindigde met de hartstochtelijke bede:

„Je n'ai maintenant avant de conclure qu'à vous prier de ne pas vous laisser entraîner par les séductions de cette sirène menteuse et effrontée, la Restauration, qui verse le poison et non la vie. La valeur de l'art original est infiniment supérieure à celle de la meilleure copie: mais croyez-vous que votre architecte-restaurateur, si suffisant et si confiant dans ses propres talents, se préoccupe de cela? Jamais il ne viendrait à son esprit de tenter un effort pour conserver intactes les œuvres de nos aïeux et de nos maîtres dans l'art. Tout copiste qu'il est, il s'imagine faire aussi bien, si non mieux, que les génies qui ont créé, semblable à quelque ébéniste de nos jours, qui estime la sculpture de ses nouveaux meubles fort au dessus de la valeur de ceux qu'il reproduit servilement, détail par détail, omettant seulement tout l'esprit et toute la vigueur de l'œuvre originale, œuvre exécutée non pas par cœur, mais par la main intelligente d'un artiste savant et libre."

Weale pleitte of het zijn eigen vaderland gold. Toen na acht maanden geen of bijna geen notitie van zijn philippica genomen was, gaf hij haar uit in den vorm van een vlugschrift met nog feller voorrede en verscheiden aanhangsels als bewijsmateriaal. Zijn doel werd daardoor bereikt, de moderne opvatting van de instandhouding onzer (1)

(1) Het woord is van den vreemdeling Weale.

oude monumenten won veld en met het verouderd begrip van restauratie werd gebroken.

Uit zijn Memorie wil ik nog den volgenden zin aanhalen: „Depuis quelques années je m'occupe d'études archéologiques dans le but de recueillir les matériaux nécessaires pour écrire une histoire de l'Art en Belgique." Dat hij daartoe nooit gekomen is, moet worden toegeschreven aan dezelfde zucht voor nauwkeurigheid en betrouwbaarheid, die hem vroeger de samenstelling van handboeken deed opgeven. Zijn taak was uiteraard die van den baanbreker en moest het tot zijn dood zoo blijven: het doorzoeken van oude manuscripten en incunabelen, het opdelven en blootleggen van de fundamenten der oud-Nederlandsche kunst, nimmer het schrijven van een omvangrijk werk over een zoo wijdvertakt onderwerp, dat het onmogelijk geheel uit door hemzelf onderzochte gegevens kon worden opgebouwd.

Toch moet men zich Weale ook niet voorstellen als een kamergeleerde; hij bezat een geoefend oog en critischen zin en tevens de bedrevenheid in het opmerken van de kleine eigenaardigheden in schilderijen, die den geroutineerden kenner in staat stellen met bijna feillooze zekerheid den maker te noemen. Wij die opgegroeid zijn in de Morelliaansche experimentale methode, waarbij vondsten uit documenten slechts worden opgevat als hulpmiddelen van den tweeden rang, hoogstens als „proeven op de som" bij de bestudeering en groepeering der stukken uit een bepaalde school, mogen Weale's werkwijze van veertig, dertig jaar terug wat ouderwetsch vinden, — het staat toch maar vast dat Weale op *zijn* manier tot even onverwachte en schoone uitkomsten geraakte in de vroeg-Nederlandsche kunst, als Morelli en thans Berenson in de Italiaansche.

En per slot van rekening, het schitterende werk der hedendaagsche onderzoekers — en ik zie de uitkomsten onzer groote Nederlandsche kunstkenners niet voorbij, al bepaal ik mij voor vergelijkingen liever tot de genoemden — zou onvruchtbaar zijn, als het niet berustte op een vasten grondslag van documentair onderzoek, op erkende toeschrijvingen, getoetste handteekeningen en vastgestelde data. De zaaier kan alleen oogst verwachten als de ploeger zijn arbeid wèl heeft verricht. De stijlcriticus kan zijn werk niet naar behooren doen vóór de navorscher den grond heeft bewerkt.

Weale heeft door zijn nasporingen in de archieven van Nederland, België en Fransch-Vlaanderen — jaren achtereen en onvermoeid — op onbetwistbare gronden een lange reeks van schilders, die geheel vergeten waren, aan de geschiedenis teruggegeven. Zijn schitterende

vondst van Gheeraert David is algemeen bekend; maar ook danken wij hem de erkenning van Albert Cornelis, Adriaen Isenbrant, Jean Prévost en Jacobus van den Coornhuuse en de beschrijving en aanwijzing hunner werken. Van tal van anderen gaf hij bovendien eene menigte bijzonderheden, die licht brachten in verscheiden donkere hoeken onzer kunstgeschiedenis.

Zijn monumentale werken over de Van Eyck's, Hans Memlinc en Gheeraert David worden door alle studenten in oud-Nederlandsche kunst gebruikt. Zijn standaardwerk over de Van Eyck's is een voorbeeld van kunstmonographie: een aaneengeschakelde levensbeschrijving, maar zonder legendarisch-romantische sier, droog, zoo men wil, maar streng naar de feiten, volledig gedocumenteerd, met een beredeneerden catalogus der schilderijen, een chronologisch overzicht en omstandige bibliographie, en bovendien zeer rijkelijk verlucht.

Acht documenten op Jan van Eyck betrekking hebbende, vond Weale in de stedelijke en aartsbisschoppelijke archieven van Brugge en in die van Rijsel. (Hij wordt er nu eens Iohannis De Heecq, dan Van Heyck, De Eyke, De Heiet of Van Eick in genoemd). Het laatste document, van 22 Juli 1441, geeft ons den naam van Jan's weduwe en ten naastebij zijn sterfdatum: „... damoiselle Marguerite, vefve du dit feu Jehan van Eyck, paintre de mon dit seigneur (1), que trespassa environ la fin du mois de Juing oudit an mil cccc quarante ung."

Toch missen nog te veel schakels in de keten van het leven der Van Eycks. Wie weet, wordt nog niet eenmaal in den vergeten hoek eener boekerij het manuscript gevonden van Mark van Vaernewyck's „Leecken Philosophie", die in het twintigste deel het relaas moet bevatten van al wat deze zestiende-eeuwer van hen te weten komen kon.

Over Memlinc heeft Weale verscheiden boeken geschreven. Belangrijk om twee redenen lijkt mij het eenvoudige boekje: „Hans Memlinc, zijn leven en zijne schilderwerken", dat Weale in 1871 te Brugge uitgaf; in de eerste plaats omdat er zijn macht over onze taal ten duidelijkst uit blijkt (2), in de tweede plaats omdat hij er zijn opvatting over de stichtende strekking der christelijke kunst in heeft weergegeven: „Van geheel de glorierijke stoet van kunstenaars die onze stad vereerd hebben, en heeft er niemand beter als Memlinc de plicht van den christen kunstenaar gekweten, die is bovennatuurlijke werken en daden af te schetsen, en bovennatuurlijke gevoelens voor

(1) Philips de Goede.

(2) Weale sprak Fransch als een geboren Franschman en Nederlandsch als de beste Vlaming.

te dragen, ten einde het volk door de uitdrukking van nuttige waarheden te onderwijzen en op den evennaasten overvloedige bronnen van stichting te doen spruiten. Onder zijne werken en kan men er geen een bijbrengen, waardoor de zeegbaarheid van de teêrste maagd zou kunnen gekwetst worden: geen een en is er waarin de meester zijn talent misbruikt heeft". Weale, de vriend van Gezelle en Thijm, droeg dit boekje op „aan mijnen wapenbroeder in den dienst van de Christene Kunst, Joseph Albert Alberdingk Thijm".

Ik heb het voorrecht gehad in den zomer van '17 verscheiden dagen het huis in Crescent Grove, Clapham Common ([1]), te mogen bezoeken, waar Weale de laatste negen en dertig jaar van zijn leven heeft doorgebracht. Ik mocht er werken in zijn bibliotheek, en eerst dáar heb ik een denkbeeld kunnen krijgen van zijn ontzaglijke werkkracht, de grondigheid zijner onderzoekingen en zijn zin voor orde, die hem in staat staat stelde zonder veel moeite den weg te vinden in de duizenderlei aanteekeningen. Ook de boeken wemelen van marginale noten en, bladerend in een over Memlinc vond ik als mogelijken oorsprong van zijn naam het dorp Memelinck bij Alkmaar genoemd, en in potlood op de marge: „now Medenblick". De juistheid of onjuistheid van dit derivatum zal gemakkelijk zijn na te slaan. In zijn laatste en beste boek over Memlinc, in 1901 in de serie „Great Masters in Painting and Sculpture" verschenen, is het niet opgenomen. Wat de hoofdzaak betreft, schijnt mij Dussart's vondst van 1889 te St. Omer (in De Meyere's afschrift van Rumwold De Doppere's Dagboek over Memlinc's dood: Oriundus erat Magunciaco) erop te wijzen dat hij geboortig was van Mainz. Maar ook dit kon De Doppere wel van hooren zeggen hebben.

Belangrijk is Weale's bestrijding van de algemeen verbreide opvatting dat Memlinc ook manuscripten heeft geïllumineerd, o. a. het Grimani-brevier te Venetië. Hij bestrijdt het op de volgende gronden:

1. dat na 1457 niemand te Brugge miniaturen in boeken mocht schilderen als hij niet lid was van het Gilde van Johannes en Lukas.

2. dat met het schrijven van het brevier eerst kan begonnen zijn na 1490 en waarschijnlijk niet voor 1496.

3. dat Memlinc stierf in 1494 of in het voorjaar van 1495.

In zijn boek over David beschrijft en reproduceert Weale zeven miniaturen uit het brevier, die of van David zelf zijn of kopieën naar zijn ontwerpen.

([1]) Een wijk van Londen. (Red).

Zeer juist en kernachtig is ook Weale's vergelijking tusschen Jan van Eyck en Memlinc: „Jan van Eyck zag met zijn oogen, Memlinc met zijn ziel." Voor mij is nog steeds Weale's monographie het beste boek over Memlinc. Andere bekende schrijvers als Karl Voll, L. Kaemmerer, F. Bock en Georges Hulin de Loo hebben betrekkelijk weinig nieuws over hem medegedeeld.

Maar naast deze boeken en de uitgebreide verhandeling over Gheeraert David, die in 1895 in de *Portfolio*-serie uitkwam (herdrukt in 1905), heeft Weale nog over een gansche reeks meer of minder groote kunstenaars nieuwe feiten aan het licht gebracht. Het overgroote deel zijner opstellen verscheen in weinig-verbreide vaktijdschriften en wordt dus bijna uitsluitend gelezen door hen, die een bijzondere studie van de vroeg-Nederlandsche kunst maken.

In *Rond den Heerd*, het Vlaamsche weekblad, dat hij in December 1865 met Guido Gezelle te Brugge oprichtte [1], schreef hij over „Onze (!) oude schilders" op populaire wijs. In de *Messager des Sciences et des Arts* van 1859—'62, in het *Journal des Beaux-Arts* van '61, in zijn eigen tweemaandelijksche revue over heraldische kunst en oudheidkunde *Le Beffroi* van '63 tot '70, in *Notes and Queries* van '64, in de *Gazette des Beaux-Arts* van '66, in *La Flandre*, Revue des monuments d'histoire et d'antiquité, door hem in '66 opgericht en tot '77 geredigeerd, in *L'Art Chrétien en Hollande et en Flandre* van 1874, in de *Revue des Bibliothèques*, in de *Transactions* der Bibliographical Society van 1893—'98, in *The Library* van 1899, in het maandblad *Nineteenth Century* (and after) van 1900, in het *Magazine of Art* van 1900, in het *Zeitschrift für Bildende Kunst* van 1900, in het *Repertorium für Kunstwissenschaft* van 1901, in de *Annales* de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de Flandre, waartoe hij natuurlijk behoorde, en waarvoor hij schreef tot 1912, in de *Revue de l'Art Chrétien* van 1907—'08, in het *Burlington Magazine* van de oprichting in 1903 tot kort voor zijn overlijden, in al die tijdschriften vond ik zijn artikelen over de reeds genoemde kunstenaars, over Petrus en Sebastiaan Cristus, over Ambrosius Benson, de Claeissens, de Prévosts, over Jean le Breton, de Pourbussen, de Van Oosts, Hubert Goltz (Goltzius), Lancelot Blondeel en tal van anderen.

Voor de laatste editie van Bryan's *Dictionary of Painters and Engravers* in vijf deelen (1903—'05) gaf Weale nieuwe bijzonderheden over niet minder dan v i e r - e n - n e g e n t i g Noord- en Zuid-Neder-

(1) Ik hoop later elders nog het een en ander te schrijven over de samenwerking van Gezelle en Weale.

landsche schilders en graveurs (Van Dirk Bouts tot Roelof van Zyl, die de luiken voor het orgel der Jacobskerk te Utrecht beschilderde).

Wat zijn studie der kerkgebruiken betreft, kan ik volstaan met de volgende opsomming:

In 1886 verscheen zijn uitvoerige *Bibliographia Liturgica*, een beredeneerde beschrijving van misboeken uitgegeven na 1475. Drie jaar later begon hij zijn *Analecta Liturgica* in driemaandelijksche afleveringen: een uitlezing van materiaal voor een geschiedenis van de liturgische boeken der Latijnsche Kerk. Voor dit omvangrijke werk, dat hem twaalf jaren nam, had hij tot grondslag voor vergelijking gekozen het Missaal der Roomsche Kerk in de editie van 1570. Weale bediende zich voor deze beide standaardwerken geheel van het Latijn. Verder bezorgde hij in 1892 den derden druk van dr. Rock's groot werk van 1833: „*Hierurgia,* or the Holy Sacrifice of the Mass."

Van 1886 is ook zijn beschrijvende catalogus der manuscripten en gedrukte boeken — hoofdzakelijk liturgische — die in den zomer van 1885 in de Albert Hall te Londen op de Historical Music Loan Exhibition waren tentoongesteld. Dit uitgebreide werk verscheen in slechts 150 exemplaren en in hetzelfde formaat als zijn *Bibliographia Liturgica.*

Met het inrichten en catalogiseeren van tentoonstellingen heeft Weale zich van jongsaf bezig gehouden. In 1864 organiseerde hij voor de „Assemblée Générale des Catholiques en Belgique" te Mechelen een tentoonstelling van middeneeuwsche, renaissance en latere voorwerpen van kerkelijke kunst. De catalogus was van hem evenals de twee jaar later uitgegeven „*Instrumenta Ecclesiastica*, choix d'objets d'art religieux exposés à Malines, 57 planches photo-lithographies."

Daarop volgde in 1867 te Brugge voor het Gilde van St. Thomas en St. Lukas de tentoonstelling van Brugsche meesters, ingericht door hem met Jean Béthune en Jules Helbig, zijn „frères d'armes au service de l'art chrétien, qui à une époque, ou l'art s'affaisse dans le pire des réalismes, cherchent à le relever et à le faire rentrer dans le vrai." Uit de voorrede van den catalogus, die weder van zijn hand was, moet ik de volgende paragraaf aanhalen die de persoonlijkheid van den schrijver karakteriseert:

„Quant aux attributions, lorsque celles-ci reposent sur des documents d'une authenticité irrécusable, nous avons eu soin de le dire; pour un certain nombre d'autres nous avons respecté les attributions faites par les exposants; nous devons toutefois ajouter ici que M. Schollaert de Louvain et M. Wolsey-Moreau, en prêtant leurs tableaux au comité, ont exigé qu'ils fussent exposés sous les noms des maîtres auxquels

ils les attribuaient. M. Schollaert a en outre ajouté la condition de reproduire dans le catalogue et sans commentaire la description qu'il nous a communiquée; il nous suffit de dégager notre responsabilité, en renvoyant ceux de nos lecteurs qui désirent connaître notre opinion à cet égard au prochain numéro du „Beffroi".

De heer Schollaert zal wel voor altijd genoeg hebben gehad van het stellen van condities en waarschijnlijk ook van het inzenden op tentoonstellingen.

In 1878 keerde Weale naar Londen terug en vestigde zich te Clapham in het huis „No. 15 in the Grove" (later als No. 29 Crescent Grove geregistreerd), waar hij bijna veertig jaar zou verblijven. In '91 organiseerde hij voor de Burlington Fine Arts Club een tentoonstelling van het boekbindersbedrijf, een onderwerp waarvan hij mede een uitgebreide studie had gemaakt. Ook daarvan was de catalogus geheel zijn werk.

De vermelding hiervan brengt ons in een nieuw tijdperk van Weale's leven, aanvangend bij 1890 toen welmeenende vrienden verkregen dat hij tot bibliothecaris of „keeper" van de *National Art Library* in het South Kensington Museum (later Victoria and Albert Museum) werd aangesteld. Als zijn vrienden meenden dat zij hem daarmee een onbezorgden en rustigen ouden dag hadden verzekerd, kenden zij Weale niet. Hij kwam, zag dat het er niet goed was en zette zich met jeugdig vuur aan den arbeid om door een doelmatiger rangschikking en beter catalogiseering de boekerij, die verborgen schatten bevatte ter wereld niet geëvenaard, van grooter nut te maken voor den bezoeker. Aan Weale's onvermoeid werk in die jaren danken wij thans den uitmuntenden onderwerpen-catalogus, die met het alphabetisch kaartenregister een volledig overzicht geeft van alle belangrijke uitgaven op kunstgebied der laatste dertig jaren en aansluit op den bestaanden catalogus van oudere boeken.

Van hemzelf is de uitvoerig-beredeneerde catalogus van de boekbanden en wrijfsels (¹) van banden in de Library met een inleiding van honderd dertig bladzijden, waarin de ontwikkeling der boekbinderij in geheel Europa uitvoerig wordt behandeld, — een uitmuntend en te weinig bekend handboek.

Voor Weale zelf was het geen tijd van rust of voldoening. Van toegeven of plooien wilde hij nimmer weten; het kwam tot botsingen met de directie, botsingen die culmineerden in een crisis, waarvan het

(¹) *„Bookbindings and Rubbings of Bindings in the National Art Library".*

gevolg is geweest dat Weale in 1897 werd gepensionneerd, onder voorwendsel dat hij den maximum-leeftijd — 65 jaar — bereikt had (¹).

Wat voor de Art Library ontegenzeggelijk een groot verlies was, werd ons tot winst. Van toen af wijdde hij zich ondanks zijn vorderende jaren weder hoofdzakelijk aan de geschiedenis en critiek der vroeg-Nederlandsche kunst. In 1899 richtte hij de tentoonstelling van oude meesters der Vlaamsche en Britsche scholen in de New Gallery te Londen in en schreef de catalogus „Early Art in the Netherlands". Ook de onvergetelijke expositie van 1902 te Brugge was grootendeels Weale's werk. Zij was een triomf voor den toen zeventigjarige en de bekroning van zijn levenstaak. Hijzelf maakte den catalogus op en deed hem voorafgaan door een inleiding „L'art dans les Pays-Bas", waarin hij een beknopt maar duidelijk overzicht gaf van de Noord- en Zuid-Nederlandsche schilderkunst van de vroegste tijden tot het einde der zestiende eeuw.

Twee jaar later, op 30 Augustus 1904, vierde James Weale zijn gouden bruiloft. Het portret dat bij dit opstel is gevoegd werd bij die gelegenheid gemaakt. Als men een enkele groep-photo uitzondert, is dit het eenige portret, dat van dezen in zijn eenvoud zoo hoogstaanden man ooit werd genomen. Van zijn elf kinderen zijn acht nog in leven; zijne weduwe is thans in haar een en tachtigste jaar. James Weale, hoewel niet meer in leven, heeft een taak en een belofte nagelaten, die door een opvolger moeten worden uitgevoerd. Weale's arbeid is wel opgevat en voortgezet door andere onderzoekers: door onze Nederlandsche kenners, door Hymans en Hulin in België, door Cust, Cook, Philips, Fry en anderen in Engeland, door wijlen Bouchot en Dimier in Frankrijk, door Bode, Friedländer en anderen in Duitschland en Amerika, maar in zijn nalatenschap berusten nog schatten die wachten op den delver. Zijn boekerij zal bijeenblijven, — het is mij een voldoening dit te kunnen vermelden. Zij was niet groot — Weale zamelde niet — maar de collectie is uitgezocht en een samenhangend geheel. Het is wenschelijk dat zij bijeenblijft, want de meeste zijner boeken zijn volgeschreven met marginale aanteekeningen, die

(¹) De werkelijke aanleiding tot zijn ontslag was dat Weale in 1897 voor een Parlementaire Commissie van onderzoek in het beheer der „Science and Art Museums" zonder eenige terughouding verteld had, welke moeilijkheden hij doormaakte met de directie, die al zijn pogingen tot verbetering tegenwerkte. In het omstandig rapport van 1898 verklaarde de commissie dat „the termination of his engagement subsequent to the giving of evidence by Mr. Weale in which errors and abuses of administration in the museum were freely exposed much resembles a breach of privilege and an infringement of the immunity usually enjoyed by witnesses before Committees of the House of Commons."

weer correspondeeren met de overstelpende massa losse papieren, welke er in doozen en laden zijn gerangschikt. Zoo is er b.v. een boekje van Alfred Biquet over Herri (met de) Bles, doorschoten en vol aanteekeningen, die naar ik meen nog nimmer zijn uitgewerkt. Van de losse notities zijn er duizenden waarvan alleen het bewerken een arbeid van jaren zal vergen.

We kennen Weale's belofte in zijn *magnus opus* over de Van Eycks: „Should the author be spared, and the value of this work be recognised, he may yet issue similar volumes on Peter Christus, Hugh van der Goes and Roger De la Pasture, in view of which he has collected a quantity of material."

Mogelijk wordt zijn oudste zoon J. Cyril M. Weale, die in de serie *Masterpieces in Colour* monographieën uitgaf over Memlinc (1) (1909) en de Van Eycks (1912), mogelijk wordt M. W. Brockwell, die den tweeden druk van Weale's boek bewerkte, bereid gevonden die taak te aanvaarden, wellicht beiden in samenwerking. Maar hoe dat zij, van den zoo wèl bezaaiden akker mag niet door gebrek aan bewerking de oogst verstikken of vergaan.

Londen, 10 Jan. 1918. J. R. VAN STUWE Hzn.



(1) Het *Burlington Magazine* van Nov. 1909 schreef er o. m. over: „This little volume on Memlinc is a model of what a small popular book should be.... Altogether this is the best volume of Messrs Jack's series."



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:



ENTOONSTELLING PULCHRI STUDIO — Walter Vaes, de schilder van bloemstukken en portretten, komt met beide uit op deze tentoonstelling. Loyaal hebben de Haagsche schilders hem de béreplaats aan Pulchri's wanden ingeruimd. De hangcommissie van Pulchri neemt gewoonlijk een breed standpunt in. Aan naijver en wangunst denkt men er weinig. Zoo is dan hier de banneling gehangen met zijn schitterend geschilderd vrouwenportret. Verderop vindt men zijn bloemen. Het portret stelt een peinzende, beeldschoone vrouw voor, dwars voor een raam zittend en het hoofd afgewend naar buiten turend. Veel dieps roept het gladde, gave vrouwengelaat niet op. Belangwekkend is het portret om de meesterlijke wijze, waarop de japon bijv. is geschilderd. Doch elk deel van het doek, de achtergrond, zoowel als de handen zijn triomfen van schilderkunst. Haverman's mannenportret, kloeker van bouw, heeft minder gelukkige gedeelten. De wollige baard, de gelige gelaatskleur, die een stofuitdrukking schept, alsof men met hout te maken heeft, bederven het voluit goede van het portret. Suze Bisschop-Robertson exposeert hier haar schoone: Oude huizen. Dirk Schäfer laat een kleurig, levendig bloemstuk zien. Van Meegeren, een zuivere jonge opmerker, komt met zijn blond schilderij: Schapen. Mension wil trachten onzen Van Hoytema te vervangen met zijn door veel studies gesteunde: Beren. Kramer komt met een juweeltje: Winter. Van der Maarel toont een stilleven met meloen met knappe qualiteiten, al wijkt nimmer uit zijn palet, het wassig-verstijfde, het fondantachtige van sommige kleuren. Jonkvrouw Marie de Jonge heeft teedere stillevens geschilderd. Thans komt ze met een van beteekenis aandragen. Th. van Duyl-Schwartze gaat voort haar modellen van den onaangenaamsten kant te toonen. De tentoongestelde, die in werkelijkheid over een vriendelijk gelaat waarschijnlijk beschikt, lijkt hier wel een salon-mefisto.



BOSIERS EN POL DOM IN HOLLANDO-BELGE — Hollando-Belge heet de kunsthandel, sinds een paar jaar in een ruime woning in 't Noordeinde gehuisvest. De samenkoppeling van de namen der beide broedervolken duidt aan, dat Hollandsche en Belgische kunst hier in gelijke mate zijn bijeengebracht. De leider van dezen kunsthandel, de heer De Graeff, ijvert voor de beste Hollandsche kunst, van Breitner en Toorop, van De Zwart en Kever is hij een vereerder. Hoogstaand werk vindt men hier van de Hollanders. Van de Belgen hindert ons het luidruchtige werk van Hynckes, die hier vrij onthaal vindt en zoo wel eens van meerdere Belgen. *Bosiers* en *Pol Dom* stellen er thans hun werk ten toon. Met etswerk van Vaes, onlangs hier te zien geweest, vormt beider werk een eenigszins vertegenwoordigend beeld van het jonge Bel-

gische kunstenaarsstreven. Van Wiethaze ziet men dan ook nog al eens wat en van den veel meer bezonken Gilsoul, wiens palet minder op een Belgische, meer op de Hollandsche school is gestemd.

Pol Dom laat portretten zien, besteld werk, hard van kleur en van gedwongen groepeering; verrassend knap is dan plotseling het vrouwenfiguurtje in een interieur. Het portret is dat van 's schilders vrouw; telkens boeit ook 't portret van een klein meisje, des schilders dochtertje. Waar de schilder zelf uit zijn motieven kiezen kan, is hij op zijn best. Zoo is het met de bloemstukken en stillevens. Hier groepeert en ordent hij zelf. Een flesch met chrysanthen, in een spiegel weerkaatst, is een stilleven even zuiver van kleur als stellig van vorm. In een juisten afstand op 't doek gebracht geeft het in zijn harmonie en rust, vrede aan 't oog. Voor het te drukke, te vele moet Pol Dom als zoovele Belgen waken. En als zoovele Belgen heeft Pol Dom een neiging voor sterke, niet altijd verantwoorde kleur. In het stilleven met de chrysanthen, in een sneeuwgezicht, brengt hij het tot stemmingsuitbeelding. Zoo zelden komt een Belgisch kunstenaar hiertoe. Doch wanneer hij zich erop toelegt, is de uitkomst bij de aanwezige begaafdheid van dezen schilder dubbel loonend.

Bosiers is meermalen rommelig in zijn olieverfdoeken. De schilder is verkleefd aan oude muren, vermolmde deuren en luiken en spichtig onkruid, dat tusschen eeuwenoude steenen wast. Van dit gegeven heeft hij iets eigens verteld. Men zou het in eenvoudiger voordracht wenschen. Doch moderne exuberantie is ook al in dit palet. Af en toe niettemin is hem een simpel gegeven genoeg om er de poëzie van het oude, het afgeleefde in te brengen.

ALBERTINE DE HAAS.

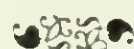
KUNSTVEILINGEN

:-: LONDEN :-:



IJ Christie's te Londen kwam op 14 December l.l. het gedeelte der verzameling C. Fairfax Murray onder den hamer, dat niet verkocht was op een veiling die in Juni 1914 te Parijs was gehouden. Twee stukken leverden voor ons meer dan gewoon belang op; het eerste is no. 69 „a soldier" door Rembrandt, in ovaal, een man met ijzeren halsberg, ketting en gepluimde baret; dit stuk werd reeds in dit tijdschrift vermeld door Dr. Hofstede de Groot (December 1912, p. 177); het werd toegewezen voor 7000 guineas aan de firma Agnew te Londen; het tweede, no. 82, het *Portret van Lucas Vorsterman* door A. van Dyck. Dit portret was tot nu toe in de vakliteratuur slechts bekend uit de gravure van Lucas Vorsterman Junior; waar het vandaan is gekomen, vóór het in de verzameling Fairfax-Murray belandde, vermocht ik niet te ontdekken; evenwel kan, hoewel de schildering eenigszins geleden heeft, de attributie niet in twijfel getrokken worden; het moet omstreeks 1631 zijn geschilderd. Het werd tegen 5550 guineas gekocht door den Heer M. K. Gudenian, een Londensch handelaar in kunstvoorwerpen. Een aan Adr. IJsenbrandt toegeschreven triptiek (no. 50) ging voor 2700 guineas over in het bezit van den Heer Willis.

B.



VARIA



ELGISCHE MODERNE KUNSTKRING „OPEN WEGEN" (ARCHITECTUUR, BEELDHOUW- EN SCHILDERKUNST, LETTERKUNDE, MUZIEK, en aanverwante kunsten: Stedenbouw; Tuinkunst; Toegepaste Beeldhouw- en Schilderkunst; de Kunst van den Ingenieur; Gebruikskunsten: sierkunst, meubelkunst en kunstnijverheid; Grafische kunsten: de teekenkunst, de prent, het boek, de illustratie, de reclame; Tooneeldecoratie; de Mode). Voorloopig Secretariaat: Reguliersgracht 16, Amsterdam.

Het is een verblijdend bewijs voor de levenskracht van onze kunst, dat zij, met geweld uit den vaderlandschen grond weggerukt, overal in het buitenland wortel schiet en herop gaat bloeien, zonder iets van haar eigen karakter in te boeten. Van die levenskracht mocht dit tijdschrift tijdens deze donkere oorlogsjaren overigens luide getuigen. Dat ondanks de ellende der ballingschap hooger genoemde vereeniging te Amsterdam werd opgericht, is een feit dat we hier dan ook met vreugde vermelden; wij wenschen haar een lang en vruchtbaar bestaan toe.

Wat wil deze Kunstkring? Dit wordt uiteengezet in een van November 1917 gedagteekend manifest, uitgaande van de Heeren W. Paerels en G. de Smet, kunstschilders: H. Hoste, J. Pauw en L. van der Swaelmen, architecten; J. Vermeire, beeldhouwer; en A. de Ridder, letterkundige. De moderne kunstuitingen, meenen de oprichters, genieten in België niet den gewenschten bijval en ondersteuning. „Deze miskenning spruit hoofd„zakelijk uit het feit dat onze landgenooten „meestal van moderne kunst niets anders „weten dan hetgene zij van de felste tegen„standers ervan te hooren krijgen.

„Een tweede overweging die de hieronder„genoemden heeft vereenigd is deze: het is „hoog tijd dat er ten onzent een ernstige „poging gedaan wordt om de verschillende „beeldende kunstenaars opnieuw in nader „verband met elkaar te brengen. Wat zou „samenwerking tusschen bouw-, schilder- en „beeldhouwkunstenaars al goede vruchten „opleveren!"...

De kring zou, onder de leuze „Streven en strijd voor moderne kunst", zijn doel nastreven door het houden van tentoonstellingen, lezingen, muziekuitvoeringen; door het verzamelen van een „archief" en het instellen van cursussen van moderne kunst. De werking van den kring zou zich, van Brussel uit, over de provinciesteden uitstrekken.

Voorloopig is deze werkzaamheid dus eene voorbereidende, en pas na de bevrijding van het vaderland zou het hooger aangeduide programma tot volle uitvoering kunnen komen.

Wij veroorloven ons enkele opmerkingen.

Vooreerst: welke beteekenis wordt hier aan het veel-misbruikte woord „modern" gegeven? Een kunstkring is noodzakelijkerwijze modern: dooden richten geen vereenigingen op. Bedoeld wordt dus: een kunstkring met vooruitstrevende neigingen, wars van sleur en slenter. Uitstekend! — zoo lang deze opvatting breed en onbekrompen blijft, en geen beperkende beteekenis aan het woord „modern" gehecht wordt, waardoor slechts één der stroomingen of richtingen in de hedendaagsche kunst zou erkend en gehuldigd worden. Maar de naam door de vereeniging zelf gekozen mogen wij ongetwijfeld beschouwen als een waarborg, dat inderdaad „open wegen" zullen bewandeld worden.

Vervolgens klinkt ons de bewering, dat de „moderne" kunst in België te zeer wordt miskend, en het publiek daaromtrent te eenzijdig wordt ingelicht, wel wat boud. Vergeet men dan, wat sedert zoowat dertig jaar werd gedaan door vereenigingen als *L'Essor*, *Les XX*, *La Libre Esthétique*, *Kunst van Heden*, door tijdschriften als *La Jeune Belgique* en *Van Nu*

en Straks, ja ook zelfs door de officieele Maatschappijen voor Schoone Kunsten, die zich, althans te Brussel en te Gent, volstrekt niet vijandig tegenover de jongere en jongste elementen hebben betoond? Zelfs van staatswege ontbrak het den jongeren, dank aan het intelligent beheer der afdeeling Schoone Kunsten, geenszins aan waardeering en steun.

Wij meenden dat, gedurende het laatste kwart eeuw, België juist een der landen is geweest, waar de nieuwe kunststroomingen het gemakkelijkst ingang en weerklank vonden, en vanwaar uit zoowel op het gebied van bouw- en sierkunst als van schilder- en beeldhouwkunst een Europeeschen invloed is uitgegaan; het weze voldoende, om, in dit verband, namen te noemen als Henry van de Velde, Victor Horta, Georges Lemmen.

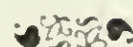
Dat er méér — véél meer — kan gedaan worden — dat een groot deel van ons publiek nog bedroevend achterlijk is, wij kunnen het helaas niet betwisten: maar daarbij past in de eerste plaats erkenning van hetgeen door onze voorgangers, onder zooveel te moeilijker omstandigheden, werd tot stand gebracht. —

Een laatste kantteekening: de nieuwe kunstkring wil ook aan „theoretische propaganda" doen, en een „archief" voor moderne kunst verzamelen. Ik ben wat huiverig voor die theoretische propaganda en voor dat archief. *Acta, non verba* is voor artisten een gulden stelregel, en de meest overtuigende argumenten, die zij voor hunne denkbeelden kunnen aanvoeren, blijven hunne werken. Waarmee ik een kunstenaar geenszins het recht tot theoretiseeren wil ontzeggen: alle meesters der renaissance hebben dit gedaan. Laat ze 't doen, wanneer ze er, onweerstaanbaar, den aandrang toe gevoelen: maar lok het niet uit, organiseer hun geschrijf of geredetwist zoo min mogelijk, of gij kweekt pedanten, maar geen kunstenaars.

En dan dat „archief"! Heerlijk voor de kladderaars, die uit de tweede of derde hand Ensor, Van Gogh of Gaugin willen navolgen — om van futuristische en andere kwasten te zwijgen. Wat kunnen zij daar onverwachte bronnen van inspiratie vinden! En dan wordt ieder „modern" kunstwerk er ongetwijfeld vereerd met een decimaal index-cijfer systeem *Institut international de Bibliographie*) en op fiches gerangschikt. Ge kunt alles dadelijk vinden: bij voorbeeld: STILLEVENS: — MET VRUCHTEN: — MET APPELEN: — met één appel: met één appel en één citroen: met één appel en twee citroenen, etc. Voor iedere categorie een nummer en een vakje. Als *dan* de moderne kunst in België nog niet bloeien wil!... Voor alle zekerheid wil de Kring daarnaast „cursussen in moderne kunst" inrichten. En wij, die meenden dat „moderne kunst" alleen door zelfonderricht te leeren viel, dat alle professoraal onderwijs uit den booze was! Daar wil me die moderne Kunstkring den weg uit, die regelrecht naar de zoozeer verafschuwde Academie voert!...

Mijn begrijpe ons niet verkeerd: niet uit vitzucht of om loffelijke voornemens te ontmoedigen schrijven wij deze aanmerkingen neer. Voor de oprichters en hun plan gevoelen we enkel sympathie. Maar we meenen dat — óók in de ballingschap — kritiek noodig is, wanneer die vruchtbaar kan zijn, of enkel maar tot rijpere bezinning kan voeren. Het wil ons voorkomen, dat de jonge vereeniging te veel hooi op den vork wil nemen. En ook schijnt ze ons een neiging te vertoonen tot dogmatiseeren, systematiseeren, reglementeeren, welke op dit gebied misplaatst is, en op den duur niet leiden zou tot een levende, gistende kunstbeweging, maar tot een allertreurigste paperasserij.

Vergissen we ons? Des te beter! In alle geval, nu ons dit van het hart is, kunnen wij den nieuwen kring een des te hartelijker welkom toeroepen, en den wensch uitspreken hem — hoe eer hoe liever! — in het vrije land aan het werk te zien. P. B.





ABRAHAM VAN BEYEREN



Wanneer men het Nederlandsche stilleven in de 17e eeuw wil leeren kennen, is het gewenscht, dat we een duidelijk beeld voor ons hebben van enkele der belangrijkste stillevenschilders. Onder hen neemt Van Beyeren een voorname plaats in, zooals we zullen zien. In de laatste dertig jaren vooral zijn er allerlei bijzonderheden over zijn leven aan den dag gekomen, ook heeft men wel eens in een kort overzicht zijne ontwikkeling geschetst [1] of zich met een enkel schilderij wat uitvoeriger beziggehouden, doch een duidelijk en zoo volledig mogelijk beeld van Van Beyeren's persoonlijkheid te geven, lag niet in de bedoeling van deze voorafgaande besprekingen. Toch waren deze opsommingen en het korte overzicht van grooten steun bij de volgende studie, waarin ik getracht heb tot een vollediger begrip van Van Beyeren's persoonlijkheid te komen.

Bij het onderzoek naar de ontwikkeling van Van Beyeren's kunst en dus het in chronologische volgorde zetten van zijn werk, zijn we vooral aangewezen op den stijl der schilderijen, daar er slechts enkele gedateerde werken bekend zijn. Ook sommige gebeurtenissen uit Van Beyeren's leven bleken voor ons doel van gewicht te zijn. Eerst wanneer we de ontwikkeling van Van Beyeren's kunst op deze wijze nauwkeurig gevolgd hebben, zullen we dezen schilder goed hebben begrepen en kunnen we daarna zijne algemeene eigenschappen bespreken, uit het voorgaande onze gevolgtrekkingen makend.

Uit den eersten tijd van het leven van den schilder weten we weinig: in 1620 of wellicht 1621 werd hij te 's-Gravenhage geboren, in 1638 vindt men hem te Leiden en twee jaar daarna weer in zijn geboortestad, waar hij lid was van het schildersgilde en een tijdlang bleef wonen. Tot de enkele schilderijen, die men om den stijl en het

[1] Door W. Bode.

groote formaat voor werk uit Van Beyeren's eersten tijd moet houden, behoort in de eerste plaats het stilleven in de collectie Onnes van Nijenrode [1]. Dit schilderij moet, te oordeelen naar de kleur en de compositie, tusschen 1640 en 1655 door Van Beyeren geschilderd zijn. De voorstelling bestaat grootendeels uit een menigte kleurige en pompeuse voorwerpen, zooals een pauw met uitgespreiden staart, een kreeft, groote meloenen, verder koelvaten, artisjokken, asperges, komkommers en koolen. De kleuren zijn sprekend, de indruk, die het geheel op ons maakt, is zelfs min of meer bont te noemen. Behalve het levendige coloriet valt ook het drukke in de compositie op; het zijn twee eigenschappen, die men vooral aantreft in de Vlaamsche schilderkunst.

In de 15de en 16de eeuw reeds maakten beide eigenschappen het voornaamste verschil uit tusschen een Vlaamsch en een Hollandsch schilderij — zoo bijv. onderscheidt men aan de levendige kleuren en het iet of wat drukke van de compositie het werk van den Vlaamschen Joachim Bueckelaer van dat van den Hollander Pieter Aertsen. Het lijkt wel of aan het einde der 16e eeuw en daaropvolgende jaren het onderscheid scherper wordt tusschen beide kunsten. In de eerste helft der 17e eeuw zien we dan, hoe tal van Vlaamsche schilders het voorbeeld werden voor de Hollandsche van dien tijd. Deze laatste waren in de gelegenheid de kunst der Vlamingen van nabij te bezien, omdat vele van hen wegens politieke en godsdienstige redenen genoodzaakt waren in de noordelijke gewesten te gaan wonen; ook riepen de stadhouders Frederik Hendrik en Willem II sommige van hen naar hun hof. De meeste van degenen, die een tijdlang in Holland werkten, behoorden tot de omgeving van Rubens; met hen werkten Hollanders. Zoo kwam men in Holland met een groep schilders in aanraking, waaronder ook voortreffelijke stillevenschilders waren, zooals Snijders, Fijt, Boel, Jordaens en bloemschilders als D. Seghers.

Tot degenen, die den invloed van deze Vlaamsche omgeving ondergingen, behoort ook Van Beyeren. Het hierboven genoemde schilderij van Van Beyeren in de collectie Nijenrode toont sterk die verwantschap. Ze blijkt vooral duidelijk in de wijze, waarop de visschen geschilderd zijn; deze met hun wijd-open bekken en gekromde staarten doen denken aan die op Snijders' vischstukken, de grijze kleur der vogels op Van Beyeren's schilderij herinnert aan Fijt's palet.

Van sommige vischstillevens mag men ook aannemen dat ze uit

(1) Afb. Oude schilderkunst in Nederland, II, n°. 30.

Van Beyeren's eersten tijd zijn, o. a. die in de musea van Brussel en Dresden, die in de collecties De Stuers te 's-Gravenhage en Nemes te Buda-Pesth. Allereerst al om een uiterlijke reden: namelijk om het landschap op den achtergrond. De schilder heeft op deze werken nog niet zijn geheele aandacht op de levenlooze voorwerpen geconcentreerd, onze aandacht wordt gedeeltelijk van het stilleven afgeleid door de sterke verlichting en het te veel aan détails van het landschap op den achtergrond. Zulk een schilderij wordt als het ware in twee deelen gescheiden, die beide onze aandacht vragen. Later heeft Van Beyeren ook wel eens zijn achtergronden doen meespreken, o. a. door het aanbrengen van een raam, maar dan doet hij dat om het stilleven te belichten en wordt de eenheid van het geheel er juist door bevorderd. Het schilderen van landschappen op den achtergrond van stillevens, zooals we op de schilderijen van Van Beyeren zien, is een wijze van doen, die aan het volkomen zelfstandig worden van het stilleven moet zijn voorafgegaan en daarom eerder in de eerste helft der 17e dan in de tweede thuis hoort. Ook schijnt het dat dit in Vlaanderen meer voorkomt dan in Holland, waar het stilleven het eerst geheel zelfstandig werd. Hier is dus nog Vlaamsche invloed bij Van Beyeren merkbaar. Een tweede reden om deze vischstillevens tot het vroege



Afb. 1. — ABRAHAM VAN BEYEREN: Stilleven. (Pinakotheek, München).

werk van Van Beyeren te rekenen is de overeenkomst, die ze toonen met het schilderij uit de collectie Onnes van Nijenrode, door het bonte der kleuren en het drukke van de compositie, beide eigenschappen, die we als Vlaamsch hebben leeren kennen.

In 1653 — toen hij dus 30 jaar was — schilderde Van Beyeren het stilleven, dat zich thans in de Pinacotheek in München bevindt (afb. 1). Het heeft nog veel van het werk uit de vorige periode door het landschap op den achtergrond, door de sprekende kleuren en het groote formaat. Het voorkomen van een landschap op den achtergrond en vooral de sprekende kleuren, schrijven we aan Vlaamschen invloed toe; het gordijn met de zuilen op den achtergrond, zooals we dat op het Münchensche schilderij zien, is bovendien een typisch Vlaamsch-Italiaansch element. Het stilleven zelf herinnert ons al dadelijk aan de stillevens van De Heem (afb. 2). Het met stof bekleede kistje, evenals het met franje versierde tafelkleed, vindt men herhaaldelijk bij den laatste, ook de compositie toont bij beide schilders groote overeenkomst, want evenals bij De Heem is ook bij Van Beyeren de opstelling pyramidaal en het geheel heeft met dat van De Heem de gemakkelijke voordracht gemeen. Naast deze punten van overeenkomst zijn er echter ook groote verschillen in de wijze, waarop een stilleven van De Heem en het schilderij van Van Beyeren gemaakt is. Het een is het werk van een Hollander, die den Vlaamschen invloed geheel onderging, terwijl het andere de kenmerken draagt van door een volkomen Hollandsch schilder te zijn uitgevoerd. Het stilleven te München namelijk maakt in de eerste plaats een veel rustiger indruk op ons dan een stilleven van De Heem; de kleuren zijn wel helder, doch minder bont als bij De Heem; de compositie is ook minder druk, doordat de meeste voorwerpen in vertikale of horizontale richting naast elkaar staan, terwijl De Heem juist gaarne de voorwerpen in onderling verschillende richtingen plaatst; nog een punt van verschil is de geslotenheid der geheele compositie bij Van Beyeren, tegenover de groepen van voorwerpen afgewisseld met open ruimten bij De Heem. Het werk van den eerste is ook veel minder decoratief, daarentegen werkt hij meer met licht en schaduw dan de ander. Een goed punt ter vergelijking bieden de voorwerpen aan, welke door beide schilders meermalen geschilderd zijn, bijv. een druiventros (¹). Van Beyeren weet voortreffelijk het bijeenhooren der vruchten uit te drukken, het is een werkelijke tros; een tros duiven door De Heem geschilderd is losser,

(¹) Afb. 1, 2 en 6.



Afb. 2. — J. D. DE HEEM: Stilleven.
(Mauritshuis, 's-Gravenhage).

bestaat uit een menigte groote druiven met kleinere er tusschen in. Het werk van den Hollander is zooals we reeds zeiden, rustiger, het mist echter de grootschere voordracht, het levensvolle-overdadige zou ik willen zeggen, dat de Vlaamsch-Hollandsche kunst van De Heem kenmerkt.

Het schilderij van Van Beyeren, waarvan hier aldoor sprake was, toont ons, dat de schilder in het begin der vijftiger jaren een veel persoonlijker kijk op de wereld had gekregen. Men zou kunnen spreken doelende op dat stilleven, van een rijk stilleven. Allereerst wat de voorwerpen zelf betreft, ze zijn bijzonder fraai bewerkt, de nautilusschelp is met buitengewone zorg gemonteerd, de bokalen zijn fijn geslepen, de versiering van het horloge is rijk, het kleed is met franje versierd, het kistje met stof bespannen, het Venetiaansche glas heeft elegante vormen. Tegenover een stilleven van Heda, bestaande uit eenvoudige voorwerpen, komt het rijke van Van Beyeren's stilleven sterk uit. Ten tweede kan men het stilleven van Van Beyeren rijk noemen om de uitvoering. Over het rustige der compositie en de warme, volle kleuren spraken we reeds; hetgeen tevens een rijke indruk maakt, is het glinsteren en schitteren van het licht op de voor-

werpen: deze verlichte plaatsen vormen soms geheele randen van licht, een ander maal worden ze door rijen lichtende stippels weergegeven.

Zooals we zagen, is Van Beyeren reeds vroeg begonnen zich toe te leggen op het schilderen van vischstillevens. Onwaarschijnlijk is het niet, dat zijn verwantschap met Pieter de Putter — in 1647 was Van Beyeren de zwager geworden van den 20-jaar ouderen vischschilder — er hem toe bracht dit onderwerp te gaan schilderen, terwijl het wonen in een plaats dicht bij de zee hem in staat stelde zich gemakkelijk het noodige materiaal te verschaffen. Van Beyeren heeft tal van vischstillevens gemaakt, waar we altijd weer een ton, emmer of mand met zeevisch en mooten zalm op zien. Wonderlijk hard als het ware plotseling gestolten is het vleesch van schollen en schelvisschen, voortreffelijk is het licht op de oppervlakte der ongelijke doorsnede weergegeven, terwijl een helder rood van vinnen of van een moot zalm het geheel verlevendigt. Men onderscheidt twee groepen van stillevens van elkaar afwijkend wat betreft de compositie, de manier van schilderen en het formaat. Op de eene groep, waartoe het stilleven in het Berlijnsche Museum behoort, nemen de voorwerpen slechts een klein deel der ruimte in, maar ook de kleurschakeeringen en sommige schaduwpartijen zijn, te oordeelen naar de afbeelding en beschrijving, minder gevoelig weergegeven dan bij de tweede groep van die stillevens, waartoe behooren o. a. die in de musea te Amsterdam, te 's-Gravenhage in het Mauritshuis (afb. 3), te Rotterdam, in het Stedelijk Museum te 's-Gravenhage en in het Museum te Brussel. We hebben meen ik, daarom hier te doen met vroege en later geschilderde stillevens. Bovendien het feit, dat het Berlijnsche schilderij, dat 1655 gedateerd is, een groote afmeting heeft, terwijl twee andere vischstillevens, die te Gent en te Aken uit het jaar 1666 klein van formaat zijn, zooals ook al de schilderijen der tweede groep; dat feit doet mij vermoeden, dat Van Beyeren ook tusschen 1660 en 1670 ongeveer deze kleine niet gedateerde stillevens heeft geschilderd.

De compositie van deze latere stillevens weet Van Beyeren onderling voortdurend te varieeren, dan eens vormt zij een driehoek, waarvan het hoogste punt in het midden ligt, dan eens ligt dat punt in één der hoeken. Een compositie, waarvan het hoogste punt in één der hoeken ligt, treft men in de schilderkunst meermalen juist bij stillevens aan; gewoonlijk heeft men dan te doen met de eene helft van een paar bij elkaar behoorende schilderijen, waarvan dan bij het tweede het hoogtepunt in een hoek ligt, die tegenovergesteld is aan die van het andere

schilderij. Ook in de bronnen is van zulke pendants telkens sprake. Hoewel we, wat Van Beyeren betreft, geen bewijzen hebben gevonden voor een dergelijk geval, is er niets dat doet veronderstellen, dat we hier met eene uitzondering te doen hebben. Behalve deze verschillen in de compositie van zijn stillevens, zijn er ook kleinere, bijv. in de wijze, waarop een servet gedrapeerd is.



Afb. 3. — ABRAHAM VAN BEYEREN: Vischstilleven. (Mauritshuis, 's-Gravenhage).

Uit denzelfden tijd als de hierboven besproken werken moeten de bloemstukken van Van Beyeren in het Mauritshuis te 's-Gravenhage (afb. 4) en in het Rijksmuseum te Amsterdam zijn. Te oordeelen naar hun kleur en de schikking der bloemen moeten ze ongeveer 1660 geschilderd zijn, ook komen ze, wat hun stijl betreft, het beste met de stillevens van Van Beyeren uit dien tijd overeen. Op beide schilderijen komen slechts een gering aantal verschillende kleuren voor, op het Haagsche is het vooral rose en wit, op het Amsterdamsche rose, wit en geel. Er valt dus hier een voorkeur waar te nemen voor een weinig kleurrijk palet, waardoor de bloemstukken dus meer overeenkomst toonen met het Berlijnsche vischstilleven van 1655 en vooral met de vischstillevens uit de zestiger jaren dan met Van Beyeren's vroegste stillevens. Niet alleen is het aantal kleuren gering, maar Van Beyeren gebruikt ook op deze bloemstukken fletse kleuren — gewoonlijk om op deze wijze het dunne en doorzichtige van sommige bloembladen weer te geven. Het schilderen in weinig schelle, maar juist tamelijk doffe kleuren was iets wat in de tweede helft der 17de eeuw in de Hollandsche schilderkunst meer voorkomt; na het einde der eeuw werden de kleuren lichter en ten-

slotte loopt deze ontwikkeling uit op een zeer lichte kleursamenstelling zooals we op Van Huysum's schilderijen zien.

Daar er verder geen bloemstukken van Van Beyeren bekend zijn en beide genoemde uit denzelfden tijd lijken te zijn, moeten we wat de schikking betreft. deze bloemruikers vergelijken met die van vroegere en latere schilders. We zullen dan zien, dat Van Beyeren's bloemstukken den overgang vormen tusschen die uit de eerste helft en die uit de tweede helft der 17de eeuw. De Hollandsche bloemschilders uit het begin der 17de eeuw, o. a. Bosschaert, Van der Ast hadden den invloed ondergaan van Daniël Seghers, den Vlaamschen bloemschilder uit de omgeving van Rubens. Hun bloemen staan rechtop, tenzij het neerhangen speciaal in hun manier van groeien lag. In zulk een ruiker staan de bloemen in hoogere en lagere rijen, het is moeilijk het verschil te zien tusschen de bloemen, die vooraan en die welke achteraan staan, terwijl men bij voorkeur gelijke soorten van bloemen — het waren in dien tijd meestal zeer kleine bloemsoorten — bij elkaar plaatst. De schikking is echter tegenover die bij D. Seghers stijf te noemen, want bij dezen schilder buigen zich sommige bloemen, zelfs eenigszins wild, over den rand van glas of vaas heen ; er is ook zoo'n strenge afscheiding niet tusschen hooger en lagerstaande bloemen. Bij D. Seghers bevindt zich meestal een groep van bloemen vlak boven den hals van glas of vaas; op het Haagsche schilderij van Van Beyeren nu treffen we dezelfde eigenaardigheid in de schikking aan als bij D. Seghers, maar ze is niet zoo sterk sprekend. Er is eene bijzondere sierlijkheid en ongedwongenheid in de samenstelling van Van Beyeren's ruiker, het staan en neerhangen der bladen en bloemen is er geheel natuurlijk, sommige buigen zich sierlijk op zijde, o. a. de zware tulpen op hun betrekkelijk dunne stelen, sommige ook buigen zich naar voren, andere staan achter de voorste verscholen en de belichting wordt bij een dergelijken bloemruiker van veel gewicht. Van Beyeren's ruikers hebben echter nog niet de losse schikking der bloemen uit het einde der 17de eeuw, zooals die vooral bij Van Huysum, maar ook reeds bij Mignon voorkomt, waar kleine takjes en dunne aren tusschen de grootere en stijvere bloemen instaan, waar geknakte en zich slingerende stelen en omkrullende bladen een wild bewegen doen ontstaan. De meeste overeenkomst echter, wat het losse in de schikking betreft, toonen Van Beyeren's bloemstukken met die van den Delftschen Van Aelst — Van Beyeren was in die stad van 1657—61, een reden te meer dus om aan het ontstaan der bloemstukken circa 1660—65 te denken. Van Aelst was in

1657 uit Frankrijk en Italië teruggekomen, opmerkelijk is het dat de losse schikking der bloemen veelvuldig in Frankrijk voorkomt juist.

Tusschen 1655 en 1670 zijn een reeks van eenvoudige stillevens met donkeren achtergrond ontstaan. Tot deze groep behooren o. a. de stillevens in het Mauritshuis te 's-Gravenhage, die in de musea te Lyon en München, in coll. Widener, ook die in Berlijn in de verzameling De Ridder, in Weenen en Buda-Pesth. Op deze schilderijen vinden we dikwijls het voor den schilder karakteristische brandewijnkommetje, hoog broodje en de zilveren borden met geschulpten rand. De inventaris bestaat verder uit voorwerpen, die ook op stillevens van vele andere schilders uit dien tijd voorkomen, o. a. bij De Heem en Van Aelst, het zijn het bord met mes en citroen, het horloge, de porseleinen kom met vruchten, zilveren schalen, de roemers en fluitglazen op hooge kistjes, de oesters en kreeften. Bij Van Beyeren komen echter van al de opgenoemde voorwerpen slechts enkele op één en hetzelfde schilderij voor, terwijl bij gene dit niet het geval is en men de compositie min of meer overladen moet noemen. Deze stillevens toonen ons Van Beyeren op het hoogste punt van zijn ontwikkeling en komen naderhand bij Van Beyeren's eigenschappen uitvoeriger ter sprake, dan zijn het voornamelijk deze stillevens, waaruit we onze conclusies trekken.



Afb. 4. — ABRAHAM VAN BEYEREN: Bloemstuk. (Mauritshuis, 's-Gravenhage).

(Slot volgt).

IMA BLOK.



MATTHIJS MARIS

III. MATTHIJS' LAATSTE JAREN IN DEN HAAG. 1862—1868



Bij het wandelen door Lausanne had de kunstenaar meermalen iets gezien, dat hem trof. Een vlug gedaan schetsje was genoeg om het vast te houden en later uit te werken. Hij kwam bij de toen nog schilderachtige, thans bedorven Escalier du Marché, die van het terras voert naar het marktplein, en zag daar huiswaarts keerende kerkgangers. Vooral een echtpaar, waarvan de moeder een doopeling draagt, boeide hem. In 1861 maakte hij de heerlijke aquarel, *De Doopgang* (¹). De bruine en blauwzwarte bogen en pijlers van de trap omlijsten de naar beneden gaande personen en tegen die donkere omlijsting komen heerlijk uit het paarse kleed der vrouw, die haar ouden vader ondersteunt, het donker bruinroode buis met plaquettes, de witte jas en de zwartfluweelen broek van den man, die, vóór het genoemde paar, naast zijn vrouw met het in een langen, neerhangenden, witten doek gewikkeld doopkind, en hun zoontje staat. Een groep, grootendeels in schaduw gehuld, stiller nog gehouden door het in 't volle licht staand vrouwtje met een witten hoofddoek en de blanke duiven op den voorgrond. Tusschen de bogen ziet men rechts in de verte een gedeelte van de kathedraal. Naast de trap, in de laagte, een pleintje met boomen, een paar menschen, het beneden-gedeelte van een toren en eenige oude huisjes. De mengeling van licht en schaduw, de groepeering der figuren, het evenwicht in de compositie, de fijne kleuren, getuigen van hooge kunst. Plechtige stemming spreekt uit het verheven werk.

Mr. P. Verloren van Themaat verwierf dezen *Doopgang*, zond haar in 1863 naar de tentoonstelling der *Société Royale Belge des Aquarellistes* te Brussel, waar zij zóó de aandacht trok, dat Matthijs werd benoemd

(¹) Afgebeeld in *Onze Kunst*, Augustus 1912.

tot eerelid der Vereeniging (¹). In 1866 leende hij de *Après le Baptême*, zooals zij te Brussel heette, aan een tentoonstelling te Utrecht, waar zij *Een Zondag te Freiburg* werd genoemd, alsof de kostumes daar thuis konden behooren en de voorstelling in die op een vlakte gelegen stad. In 1880, op de veiling der verzameling Verloren van Themaat, werd de aquarel gekocht door den vertegenwoordiger der firma Boussod Valadon & Cie in Den Haag, voor den aldaar wonenden heer H. G. J. Verstolk Völcker, die haar acht jaren later leende aan de Marissen-tentoonstelling in de Goupil-Gallery te Londen, waar zij heette *A Christening in Switzerland*. In hetzelfde jaar maakte Ph. Zilcken naar haar een ets, welke door Arti et Amicitiae werd bekroond en uitgegeven als premieplaat, al weer met den verkeerden titel: *De Doop te Freiburg*. De heer J. Völcker, op het Spijk te Eefde, neef van den heer Verstolk Völcker, is thans de gelukkige eigenaar der aquarel.

Nauw verwant aan deze aquarel is het op papier geschilderd stukje in het Museum-Mesdag, *Kerkgang* (²). Men zou zeggen dat de jonge man en de jonge vrouw, hier in borstbeeld weergegeven, dezelfde zijn die met het doopkind de markttrap afgaan. De man draagt dezelfde witte jas, hetzelfde roodbruin buis met plaquettes, denzelfden hoed. Maar hij is jonger en gaat stil naast het meisje, dat ook stil voor zich kijkt. Hun houding, het dicht tegen elkâar gedrongen samengaan uit wat hun hart vervult. Achter hen een paar boomen van 't bosch waarin zij wandelden. Links, op den achtergrond in de verte een kerktoren. Gaan zij daarheen? Wij gelooven het niet, al heeft het geloof daaraan dit stukje zijn naam gegeven. Het jonge paar geniet het samenzijn, ernstig, stil en vroom. De behandeling strookt met die stemming. De lijnen zijn wel vast getrokken en de modelleering is wel plastisch, maar sober is de penseeling, fijn de overgangen van licht tot schaduw.

Blijkbaar had de Duitsche romantiek indruk gemaakt op Matthijs. Daarvan getuigt de aquarel *Een vrijend paar*. Een meisje zit achter een spinnewiel bij een open raam; op het kozijn heeft zij een hand gelegd. Buiten staat een jonge man, de eene hand op de openstaande deur, de andere hand op die van het meisje. Beiden zijn bedeesd: het meisje durft niet opzien naar haar minnaar. Deze zoete, sentimenteele idylle, verwant aan Richter's kunst, werd door Mr. P. F. L. Verschoor, in Den Haag, verworven uit de nalatenschap van Jacob Maris. Minder juist is de titel Schwarzwalder Vrijerij. De Marissen bezochten

(¹) Mededeeling van den heer J. van Loo, secretaris der *Société Royale Belge des Aquarellistes.*

(²) Afgebeeld in *Onze Kunst*, Augustus 1912.

het Schwarzwald niet en de kostuums behooren daar niet thuis.

Ook trof Matthijs een tafreel, dat hem boeide, en waarvan hij een studie maakte, welke door het Museum te Dordrecht in Juni 1917 werd verworven. Een studie, tevens de eerste, meest levendige indruk, door hem ontvangen en met geheele overgaaf weergegeven. Aan den rand links ziet men een gedeelte van een pomp; rechts een huis met een bordesje, waarop een kind staat, daarvoor achter een hek een varken; op den achtergrond huizen en een toren. In het midden voor wat doode boomen staat een vrouw bij een waschtobbe; aan haar rechterzijde, iets voor haar, schijnt een doeshond te liggen. Links van haar een paar eenden. Op lijnen hangen lakens te drogen. Deze *Waschdag* is vlug gepenseeld met dunne verfstroken, zooals Thijs meest gebruikt. Een klein stukje, 0.16 × 0.22 groot, maar van een bijzondere bekoorlijkheid. Thijs verzuimde niet er zijn twee M's op te zetten met de witte verf van de lakens.

Den kunsthandelaar L. J. Krüger, van wien het werd gekocht, dank ik de geschiedenis er van. H. J. van Wisselingh, die na 1855 uit Amsterdam in Den Haag kwam en hier een kunsthandel opende in het Westeinde, bezat het eenigen tijd. Daarna werd Dr. A. Pit te Amsterdam eigenaar, en behield het ongeveer een kwarteeuw. Toen kwam het in 't bezit van de firma C. M. van Gogh, ook te Amsterdam, en van deze werd het gekocht door den heer Krüger in Februari 1917. Het is dus in weinig handen geweest, in geen openbare veilingen en was dus zoo goed als onbekend.

Thijs verwerkte het sujet op een grooter doek, 0.37½ × 0.26½, dat hij in 1863 zond naar de op den 11den Mei in Den Haag geopende tentoonstelling. Hij noemde het *Achterbuurtje*, maar het werd weldra ook *Waschdag* geheeten. Hij behield, wat gewijzigd, de groep doode, dunne stammetjes in het midden, en de vrouw, wat meer gebogen, aan de waschtobbe. Ook het koord bleef, dat zoo'n stammetje verbindt met een woning links, maar in plaats van de groote lakens hangen er nu maar een paar kleine lapjes aan. Het stuk pomp, op den voorgrond links, bleef en daarheen werden de twee eenden verplaatst, waarvan de jongen werden geschilderd in het grasveld rechts van het waschtoestel. Het varken achter 't hek bleef, ook het meisje op het bordes voor het huis rechts. Men ziet nu duidelijk dat de wasscherij in een hofje van lage huizen plaats heeft. En boven die huizen op eenigen afstand een aan Lausanne herinnerende toren.

De heerlijke kleuren, de fraaie compositie bezorgden het op



M. MARIS: Achterbuurtje.
(Museum, Dordrecht).

de tentoonstelling, gelijk J. Gram meldt, „een uitnemende plaats".

Hoe werd het door een in dien tijd gezaghebbend man als de mislukte schilder T. van Westhreene begroet? Hij zou Matthijs willen vragen „of ook hij meent, dat men, ondersteld altoos, dat men den „doffen bril had opgezet, waarmede hij de natuur bekijkt, en afstand „had gedaan van het hiertoe gekoesterd vooroordeel dat hout en steen „tastbaarder zijn dan lucht en wolken — de intentie van zijn Achter-

„buurtje heeft begrepen? Of men te midden van die verwarring van „donkere en lichte strepen er in zou geslaagd zijn den onderlingen „afstand der voorwerpen te bepalen? Dat de schilderij spoedig een „kooper heeft gevonden, bewijst alleen dat ook deze excentriciteit mode „zou kunnen worden". Voor ons heeft deze uitval meest waarde als getuigenis hoe Matthijs' werk zich onderscheidt van de Hollandsche kunst uit dien tijd. Jammer voor den kunstkenner, de uitgever van *De Kunstkroniek* dacht anders dan hij, liet F. H. Weissenbruch een lithographie van het schilderij maken en nam die in zijn tijdschrift op. Wat zou de heer Van Westhreene nu doen? Hij schreef: „Het is „een eenvoudig kijkje in een achterbuurt, opgezet en weergegeven met „des kunstenaars eigenaardig talent. Zij moge bij den eersten aanblik „iets vreemds hebben, op den duur raakt men er in thuis en prijst „dan zeker het natuurlijk effect, de opmerkelijke vereeniging van poëzie „en realiteit". Ba! meneer Van Westhreene! Matthijs noemde hem dertig jaren later in een brief aan mij, een „verwaande, wijze zoeselbol, „die ik nooit heb kunnen lijden".

De Regeering had aangekondigd, dat zij een schilderij wilde koopen, een werk van den eersten rang, aan te wijzen door een jury. Het advies luidde, dat er geen was, waardig om door het gouvernement te worden aangekocht. Van zelf spreekt, dat Het Achterbuurtje voor die lui niet in aanmerking kwam. De heer L. van Walcheren van Wadenoijen, uit Amersfoort, kocht het voor slechts *f* 250, en was er zóó ingenomen mee, dat hij het zond naar de Algemeene Tentoonstelling van Fraaie Kunsten, te Brussel geopend in Augustus 1863. Op de veiling der verzameling (van den heer Van Walcheren) in November 1875 kocht de kunsthandelaar H. G. Tersteeg, in Den Haag, het voor *f* 850. Toen ging het naar Engeland, bleef daar eenigen tijd bij den heer Staats Forbes, den vereerder van Jacob Maris, en werd in 1895 voor *f* 8000 verworven door den heer J. R. H. Neervoort van de Poll, te Rijsenburg, die het in 1903 leende aan de tentoonstelling in Londen's Gildenhuis en in 1909 aan Arti's Retrospectieve tentoonstelling. Het heet in zijn verzameling *Waschdag*. Zilcken maakte er een ets naar. C. Veth gaf in zijn opstel ter gedachtenis van Matthijs, dat 1 September 1917 werd opgenomen in *Eigen Haard*, aan de reproductie den zonderlingen naam „Tuintje". Ruim twee jaren geleden verkocht de heer Neervoort van de Poll zijn buitenplaats te Rijssenburg en vertrok naar Zwitserland, na zijn prachtige verzameling schilderijen in bruikleen te hebben gegeven aan het Rijksmuseum te Amsterdam. Moge die heerlijke schat behouden blijven voor ons land!

Zeer verwant met deze schilderijen is het in 1863 geschilderd *Stadsgezicht*. Men ziet er hetzelfde bordes met het kind, links hetzelfde lage huis met het hooge donkergrijze dak, in het verschiet een kerktoren met een aan Lausanne herinnerend kasteel. Ook hier is het waschdag; over de heggen hangt linnengoed te drogen; zelfs het vrouwtje bij de pomp is present. Het formaat is anders; niet in de hoogte, in de breedte. De hoofdkleuren zijn weer diepgroen, roodbruin, grijs en wit, vereenigd en gewijzigd in een warmgrijzen toon. De schilder L. Hanedoes kocht het, en nam het mee toen hij terugkeerde naar zijn geboorteplaats Woudrichem. Daar zag Dr. J. Veth het, en op zijn aanprijzing werd het door bemiddeling der Amsterdamsche firma E. J. van Wisselingh in 1903 voor *f* 15.700 gekocht door het Stedelijk Museum te Amsterdam.

Bijna had ik vergeten, een klein, maar keurig schilderijtje, de echt-Duitsche idylle *Naar School gaan*. Op een heuvel staat rechts een huisje, dat maar tot de helft der deur wordt gezien. Het is zomer, en een jonge vrouw zit op een bank, die tegen het huisje staat, in de schaduw, verspreid door een jongen, langs latten geleiden boom. Naast haar zit haar jongste kind, wat pruilend kijkend naar de moeder, die voorover buigt en haar oudste spruit, een knaap met een schooltasch onder den arm, vermaant zich goed te gedragen. Straks gaat hij het pad af, dat links tusschen begroeide hekken omlaag voert naar een stad met drie kerktorens, badend in zonneschijn. Mevrouw de weduwe J. E. Crommelin, in Den Haag, bezat van dit stuk een teekening. Daarnaar werd in 1867 een lithografie gemaakt door F. H. Weissenbruch Dz. en toen veranderde Thijs den zomer in herfst.

Matthijs en Jacob ontvingen voor hun werk nog zóó weinig, dat zij nagenoeg armoe leden. De Amsterdamsche schilder G. L. Kiers, die met hen kennis had gemaakt toen hij werkte bij Louis Meijer, vertelde mij dat hij om dezen tijd hen een bezoek bracht op hun atelier, en zag hoe Matthijs de laatste steenkooltjes uit den bak krabde: 't was winter en erg koud. Weldra moesten zij het atelier boven het koffiehuis Belvédère [1] verlaten. De ouders hadden in 1863 gehuurd een huisje in het naar een daar aanwezige kroeg genoemde Slop de Drie Boeren; zij betrokken er No. 67. Thans heet het slop Warmoezierstraat, en 79 het nummer van hun huisje, dat twee verdiepingen hoog is. Op de tweede was aan de voorzijde een kamer met drie ramen, waarvan een boven een langs het huisje loopend gangetje. Dit raam werd later

[1] Dr. H. E. van Gelder, archivaris van Den Haag, deelt mede, dat dit café lag op het Buitenhof, en wel waar nu de Bonneterie eindigt.

dicht gemetseld. De drie zoons kregen ieder een raam. Het huisje lag bijna recht over de poort van het Hofje van Nieukoop, den toegang tot het Regentenhuis, en het gedeelte van den tuin, in 1861 door Pulchri Studio gehuurd. Over het muurtje, dat Pulchri's tuin scheidde van de straat, hadden de broeders een ruim uitzicht: bovendien hadden zij goed noorderlicht. Later werd dit anders: in 1886 werden er nog al hooge huizen gebouwd.

Jacob gaf weldra zijn woonplaats op in het Haagsche Adresboekje. Of hij het dadelijk na de verhuizing deed? Een exemplaar van den jaargang 1863/4 kon ik niet vinden. In den jaargang 1864/5 staat: „Maris, J. kunstschilder, Slop de drie Boeren 67." Het adres der ouders staat er niet bij, Matthijs en Willem worden niet genoemd. Men ziet, Jacob was wereldwijs, Matthijs daarentegen afkeerig van reclame. De aankondiging van Jacob treft ons te meer, wanneer wij denken aan zijn, in 1863 geschilderd stukje „De Marktbezoeksters", dat getuigt hoe hij stond onder Matthijs' invloed.

De nieuwe omgeving maakte indruk op Matthijs. Hij gaf zich aan de werkelijkheid, die hem omringde. De schilder Blommers kwam dikwijls op zijn atelier, en kreeg van hem een fraaie studie van den *Lindenboom* uit den tuin van het Hofje, zoover die zichtbaar was boven den muur. Ook de *Tuin* zelf, prijkend in vollen zomerdos, zonneschijn schitterend op de boomen, op de tusschen deze glurende en boven hen uitstekende daken, trof hem. Hij nam een vel papier, waarop hij vroeger had geschilderd een in de duinen liggenden visscher, en penseelde op den keerkant met forsche vegen in schitterend groen, rood en bruin den tuin, zooals hij dien zag over den muur. Later kwam dit stuk in 't bezit van den heer Taco Mesdag, die het in 1892 legateerde aan het Museum van zijn geboorteplaats Groningen.

Met hetzelfde brio schilderde hij den door de tentoonstelling van 1903 in Londen's Gildenhuis algemeen vermaard geworden *Ramskop*. Men vertelt, dat zijn broeder Willem zoo'n kop had gekocht en dien bracht op het gemeenschappelijk atelier. Matthijs, getroffen door de fraaie kleur, schilderde hem twee keer, van voren en op zij. Beide bleven Willem's eigendom. Zijn weduwe verkocht de laatste in 1911 op de tentoonstelling der door haar man nagelaten werken. De andere, verreweg de fraaiste, kocht H. W. Mesdag en sierde diens atelier.

Jacob en Matthijs maakten dikwijls uitstapjes in den omtrek, en schetsten wat hen bekoorde. Zoo is er een schilderij van Matthijs *Onder een wilg*, sedert 1904 behoorend aan den heer C. D. Reich Jr. te Amsterdam. Het is vol zomer. Om een weide kronkelt een beekje.

Onder een bijna dwars liggenden, over 't water uitgestrekten wilg ligt een schuit, waarin iemand zit te teekenen. Aan den overkant der beek een weide met twee paarden. Een bosch sluit den achtergrond; de lucht is gedekt, maar tusschen de wolkjes door vallen zonnestralen, die de weide, de beek, het voorste gedeelte der schuit doen glinsteren van licht.



M. MARIS: Jongen met den Hoepel.
(Eigendom van den Heer P. Taff, Cincinati, Ohio).

Hoe gevoelig Matthijs voor indrukken was, wordt ook bewezen door een figuurstuk uit hetzelfde jaar. De heer F. S. Th. Delprat had in 1859 zijn vijf kinderen laten fotographeeren, drie zittend op een bank, één er voor en één er naast. Daar hij steeds in correspondentie was gebleven met Matthijs, zond hij dezen een afdruk. Matthijs werd getroffen vooral door den naast de bank staanden jongsten zoon Guillaume David, een beeld van onbezorgde, blijde jeugd, met een hoepel in de rechter-, een hoepelstok in de linkerhand. Hij ging hem schilderen, veranderde den kraag en de kleur van de broek. Dit fraaie, in geelbruinen toon gehouden stuk behoorde eenigen tijd aan den heer J. G. Shepperd, te Scranton. Matthijs schreef den 22sten Augustus 1905 aan zijn vriend Gustav Suez:

> The next time you see your friend Shepperd, then you must tell him that I painted the boy with the hoop from a little photograph, not exactly alike, but if the father came across it he w'd know where I took it from. It was not meant for a portrait, nor to sell, how it comes in the market, I don't know.

Van den *Boy with a hoop*, die nu is General Manager of the Broker Hill Mines in Australie, gaf wijlen de heer E. B. Greenshields een foto in zijn werk: *Landscape Painting and Modern Dutch Artists* en *The Connoisseur* een in de aflevering van October 1917. Op de tentoonstelling van Uitgelezen Werken, in 1909 gehouden in de French Gallery te Londen.

werd het door ieder bewonderd. Thans behoort het den heer P. Taff, in Cincinnati, Ohio.

Een eigenaardigen kijk op Matthijs' kunstenaarsgevoel kreeg de heer Ed. L. Jacobson, die in 1862 uit Rotterdam in Den Haag kwam wonen. Deze heer bezat eene verzameling schilderijen, was verscheidene jaren lid geweest van het bestuur der Academie en van de Commissie voor het Museum Boymans, waaraan hij na zijn vertrek schonk een kolossaal Jachttafreel van A. Hondius en een mansportret van A. Cuijp, welke verongelukten bij den brand in 1864. Hem bedoelde De Bock als de kunstvriend, van wien hij in zijn boek over Jacob Maris schreef, dat deze „aan de drie broeders Maris een schil- „derijtje had besteld, maar daar Matthijs weinig voortgang maakte, „gaf de liefhebber te kennen, dat er genoeg mooie dingen aan den „wand hingen, waarvan hij gaarne een zou aanvaarden in plaats van „het bestelde. Matthijs antwoordde niets, maar bleef stilzwijgend uit „het atelier naar buiten staren. Nauwelijks was de liefhebber vertrokken, „of de schilder rukte de bedoelde studiën van den wand en vernietigde „ze". De Bock vindt hierin een bewijs, dat „bij Matthijs het zelfbesef „zoo hoog ging, dat hij tot weerzin geprikkeld werd, als hij werk van „zijn hand hoorde prijzen, dat zijn eigen hooge adspiraties onvol- „daan liet".



M. MARIS: De Kennismaking.
(Nalatenschap van Mr. A. L. C. Kleyn, Den Haag).

Toch kreeg Jacobson een schilderijtje van Matthijs: een op papier geschilderd *Voorjaarslandschap*. Hard heeft het geregend; de vorens van het geploegde land op den voorgrond staan vol water. Rechts drijven in de warme avondlucht regenwolken, die hun schaduw werpen op dat land, het verder gelegen grasveld en boerenerf. Links is de lucht helder, straalt de zon op een groote waterplas, welke schittert van licht. Een heerlijk gedicht van voorjaarsweelde! Op de ver-

kooping van Jacobson's verzameling in April 1876 te Parijs werd het voor slechts 400 franken gekocht door den Londenschen kunsthandelaar Cottier, die het weer verkocht aan E. J. van Wisselingh. Later kwam het in 't bezit van den heer J. H. van Eeghen te Amsterdam,



M. MARIS: De Kennismaking.
(Eigendom van den Heer Isaac Israëls, Den Haag).

die het van 1902 tot 1908 leende aan het Stedelijk Museum aldaar, waar het den minder juisten titel „Riviergezicht" kreeg. De heer Van Eeghen verkocht het op 11 Juni 1908 voor ƒ 10.000 aan den heer Neervoort van de Poll, te Rijsenburg. Deze gaf het te genieten op Arti's Retrospectieve tentoonstelling van 1909, en schonk het ruim zeven jaren geleden met zijn geheele verzameling in bruikleen aan het Rijksmuseum te Amsterdam.

Heerlijk en voor de geschiedenis van Matthijs' streven merkwaardig is de in 1864 voltooide aquarel *De kennismaking*. Een jonge moeder heeft haar dochtertje op den grond gezet. Geknield en met den rechterarm steunend op den grond, houdt zij met den anderen arm de tegen haar leunende kleuter vast, die, bedremmeld, een sprietje biedt aan een geitje, dat over een hek van takken den kop wendt naar het kind. Naast het hok van dit beestje, ter linkerzij, zijn er nog een paar, en voor het tweede staat een varken. Op de drie figuren en het grasveld valt het licht, zoodat deze sterk uitkomen tegen den uit boom-

stammen en struiken bestaanden achtergrond. De kleuren rose, kobaltgrijs, blauwgroen en bister vormen een heerlijke harmonie van dit vlug gewasschen intieme tafreel. Jozef Israëls gaf het een eereplaats tusschen de overige aquarellen in zijn salon, en aan Isaak Israëls dank ik de hierbij gaande, uitmuntende foto.

Tweemaal behandelde Matthijs vervolgens dit thema in olieverf, telkens met eenige wijzigingen. Op beide is de dichte achtergrond der aquarel vervangen door een groep boomen, waardoor en waarlangs de heldere lucht schijnt; is achter de moeder de groep boomen gedund en een door de zon verlichte zandhoop geplaatst, terwijl de weelderige planten op den voorgrond moesten wijken voor rechtstandig gras, met behoud van de hooge, bladrijke plant achter het geitje. Beide schilderijen zijn op paneel geschilderd, en ongeveer even groot, 0.14 × 0.18. Op het eene, dat 19½ centimeter breed is, en tot de verzameling van den heer E. H. Krone, te Amsterdam, behoort, houdt het hek van takken bij het geitje op. Aandacht verdienen de rechte, horizontale lijnen, gegeven aan de moeder en het beest.

Sterker nog is dit op het stuk *Het Geitje* van den onlangs overleden heer Mr. A. L. C. Kleyn, te 's-Gravenhage. De rug der moeder is nog een weinig meer rechtlijnig; de op het vorig paneeltje nog gebogen achterpooten van de geit zijn nu stokken. Hier is het hek van takken weer doorgetrokken als op de aquarel, maar in een dalende lijn. Ontegenzeggelijk heeft de schilder op de paneeltjes meer licht aangebracht, ze aantrekkelijker gemaakt voor het publiek. Het laatste schonk hij, misschien omdat het toch geen kooper vond, aan zijn vriend Frid. Becker. Na diens dood stond de weduwe het af aan Pulchri's veiling in 1895. Daar werd het voor *f* 1075 gekocht door de firma E. J. van Wisselingh & Co. Dertien jaren lang ging het tot steeds stijgende prijzen van den eenen kunsthandelaar naar den ander, tot het in 1908 van A. Preyer voor *f* 9000 werd gekocht door den heer Kleyn, die mij de hiervóór afgebeelde foto schonk. Nog altijd is het stuk in het bezit der familie Kleyn.

Let men op de kleeding der vrouw, dan zal men erkennen, dat Duitsche invloed bij Matthijs zich deed gelden, toen hij deze werken schiep. Neemt men in aanmerking de horizontale en perpendiculaire lijnen, welke wij voor 't eerst ontmoeten in deze twee schilderijen, dan rijst de vraag, of het niet oud-Duitsche kunst is geweest.

Het mystieke van eenige kunstwerken uit dien tijd trok hem aan. Hij nam een doek ruim driemaal grooter en breeder dan de tot dusver door hem gebruikte paneeltjes, die voor het verhevene, dat hem voor

den geest zweefde, te gering waren. Het was een vrouw, een aan het aardsche onttogen vrouw, dus leelijk, mager, met een gelaat zonder uitdrukking, met starenden blik. Hij kleedde haar in 't wit, gaf haar



M. MARIS: Stadsgezicht, Avondstemming.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

een witte bruidssluier, in de blokvormige linkerhand een in zachtbruin leder gebonden kerkboek en in de langs het lijf neerhangende rechterhand een olijfblaadje. Een sieraad van dezelfde stille kleur is bevestigd op den zoom van haar kleed boven de platte borst. Een witte ster zweeft boven haar hoofd. Links achter haar een altaar met kandelaar en monstrans. De symboliek wordt duidelijk: het is een *Kerkbruid* ([1]), zooals zij genoemd werd in de aan de broeders Maris gewijde uitgaaf van *The Studio*, 1907.

E. J. van Wisselingh deelde mij mede, dat Matthijs dit stuk begon in het Slop de Drie Boeren 's nachts bij lamplicht. In de stille uren dus, waarin men van geestverschijningen kan droomen. Zeker heeft het stuk geruimen tijd rondgezworven, voor het in het Museum Mesdag werd opgenomen, waar het *Communiemeisje* heet. Jammer toch, dat het een schets bleef.

Vroeger of later heeft Matthijs nog zoo iets geschilderd. De heer

([1]) Afgebeeld in *Onze Kunst*, Augustus 1912.

E. B. Greenshields meldde mij, dat de heer John G. Johnson, te Philadelphia, een schilderij bezit, *The Bride*, „a little like the Mesdag one".

Dezelfde figuur als Mesdag's Kerkbruid heeft Matthijs ook geschetst, in dezelfde kleeding, op zij gezien, met licht gebogen knie leunend tegen het altaar, waarop een kandelaar staat. Het gelaat is bijna een rechte lijn. Deze schets in zwart krijt, licht getoetst, behoorde tot de nalatenschap van Jacob Maris, en is thans bij den kunsthandelaar Biesing in Den Haag.

Naar de driejaarlijksche tentoonstelling, in 1865 te Amsterdam gehouden, zond Matthijs twee schilderijen, in den katalogus genoemd: *Naar de Natuur* en *Stadsgezicht, Avondstemming*. Het tijdschrift *De Kunstkroniek* meldt dat het eerstgenoemde stuk was eene studie naar een Scheveningsche vrouw, „met niet veel zorg geschilderd" doch natuurgetrouw, en de kunstkriticus van *Het Handelsblad* vond het wel te schetsmatig, maar getuigend van een „geestigen aanleg". Ondanks alle moeite kon ik dit stuk niet vinden. Vermoedelijk heeft Matthijs zelf het weer vernietigd.

Het *Stadsgezicht* werd minder gunstig beoordeeld. De kunstkriticus van *Het Handelsblad* klaagde, dat „in een zaal, waar de uitverkorenen „zich in helder licht verheugen, een fraaie plaats is ingeruimd aan een „stadsgezicht van Maris, die de schoone natuur belastert op eene wijze, „dat men hem wegens hoogverraad de deur had moeten uitstooten." En de gezaghebbende kunstkenner Westhreene? Hem was het „onver-„klaarbaar hoe (deze) kunstenaar met zulk een parti-pris zulk een „leelijk stadsgezicht heeft kunnen schilderen". Hij gelooft „zelfs niet „dat de nuchtere waarheid zóó onbehaaglijk kan zijn."

Om dezen tijd schilderde Matthijs een gezicht in Den Haag bij den Noordwest-buitensingel op een mahoniehouten paneeltje van gewone grootte. Men ziet rechts de naar achter loopende Afzanderij-vaart, links van die vaart een gedeelte van de houtzagerij, die aan een wegje lag, dat Verboden Toegang werd genoemd naar een bord met dit opschrift, daar geplaatst ter bescherming van een bloemisterij. Achter de vaart de Singel met een rei bladlooze boomen, welke het gezicht op de huizen, die den achtergrond uitmaken, weinig belemmeren. Links van deze huizen het roode dak en den schoorsteen van Goldsmit's fabriek van draagbaar licht. De avondlucht is grootendeels bedekt met grijze wolken. De dalende zon verlicht het water van den Singel, van de Vaart, de houtzagerij. Sommige van elkaar verwijderde gedeelten bracht de schilder dichter bijeen ter wille van de compositie en hoe goed doet de schuit, die hij zette in de Vaart. De

„avondstemming" zit er geheel in. De kleuren zijn stil, de toon van het geheel is warm grijs.

Of dit bekoorlijk tafreel een kooper vond? De afkeuring van invloedrijke mannen zal dat wel hebben belet. Mistroostig kon Matthijs zijn werk weer opbergen. Eerst in later jaren werd het gekocht door den heer J. B. Westerhoudt, die de goede gedachte had om het in 1907 te legateeren aan het Rijksmuseum te Amsterdam.

Die miskenning drukte Matthijs. Hij zond niets naar de tentoonstellingen in 1866 en 1867 gehouden in Den Haag en Rotterdam. Zou zijn werk gunstiger bejegend worden in het buitenland? Hij zond twee teekeningen in waterverf naar de in die jaren gehouden tentoonstellingen der Belgische Société des Aquarellistes. Een aquarel wordt in den katalogus genoemd *Les deux Mères*, de andere *Fantaisie*. Matthijs schreef dat het laatste voorstelde een meisje met wat bladertjes, een paar torentjes op den achtergrond met wat duifjes. Meer kon ik er niet van opsporen. In 1866 hield de Maatschappij Kunstliefde te Utrecht een tentoonstelling. De heer Verloren van Themaat leende haar — zooals reeds gemeld is — de teekening *Doopgang* en de heer Schmidt Crans zijn *Gezicht op Lausanne*. Matthijs ontving van het bestuur een eerepenning, welke hij kalm in een lade zal hebben opgeborgen. Onverschillig voor zijn werk was hij echter niet. Toen F. H. Weissenbruch D.zoon in 1867 een lithografie wilde maken naar zijn *Naar school gaan*, maakte hij er verscheidene veranderingen in vóór de litho werd gedrukt door J. D. Stenerwald.

Behalve de miskenning van zijn werk drukte hem ook het gevoel dat hij zijn familie tot last was. En dit zóó erg, dat hij naar den heer Jacobson ging. „Ik vroeg hem — zooals hij mij in 1892 schreef — „of hij mij niet wat helpen kon. Misschien, zeide ik, in een jaar of „twee kan ik krijgen wat ik hebben wil. Je hebt talent, zeide hij, je „kunt zooveel geld maken als je maar wilt, zet je *dwaze ideeën* op zij, „so it has gone on". Wat pijn moet de gevoelige kunstenaar hebben geleden die hem deed besluiten zoo'n verzoek te doen, en hoeveel pijnlijker nog was voor hem de weigering!

Wij weten dat hij van jongs af bevriend was met de familie Sierig. Haar ontging zijn somberheid niet. Vroeger een opgewekte, gezellige prater, was hij nu stil en zwijgend. De jongste zoon, Cornelis, vertelde mij, dat de familie door een grap wilde beproeven hem aan het praten te brengen: niemand zou een woord zeggen vóór hij begon. Op een zomeravond kwam hij: de familie zat in den tuin. Allen zwegen. Dat duurde anderhalf uur. De familie gaf het op.

Dat begrijpen wij wanneer wij zijn portret zien op de foto, door de leden van Pulchri den schilder A. Schelfhout, naar aanleiding van diens tachtigsten verjaardag, den 18den Februari 1867 aangeboden. De leden zijn er afgebeeld bij de kegelbaan. Matthijs staat op de eerste rij, doch ver van de hoofdgroep, naar voren gekeerd, vastberaden, maar somber is zijn blik.

Een vrouwelijk lid der familie Goossens van Eyndhoven had hem bezocht. Spoedig daarna, den 20sten Mei 1867, schreef hij den heer E. Goossens van Eyndhoven:

„Indien u nog eens gelegenheid hebt als ze mij niet haast dan moet ze nog eens aankomen; ik heb nog wel niets af maar ik kan haar toch een beteren indruk geven. Ze moet het mij niet kwalijk nemen dat ik haar laatst verzocht heb om aan te komen, ik heb daar verdriet genoeg van gehad dat ik ze zulke leelijke dingen heb laten zien. Ik kon het niet helpen, ik heb verleden jaar een beetje te veel van mijn krachten gevergd, ik kon dat niet vol houden, het was mij niet mogelijk, ik moest weder terug, *ik heb niets anders zitten maken als steenen*. Ze heeft er mij toch weder boven op geholpen, dat had ik niet gedacht, ten minste vooreerst niet; nu *ga ik allemaal mooie schilderijen maken*. Ze hebben van mij mooie schilderijen willen zien en ik heb ze nog niet kunnen maken, de eene illusie verdwijnt voor de andere, ik heb *de koude werkelijkheid gemaakt* en ik heb de WAARHEID gemaakt. Is er een waarheid, de koude werkelijkheid is ook een waarheid, wat daartusschen lag, was baroque conventie. Ik heb alles *in de kagchel gestopt*, zoo als u gezien hebt, ik zit er mijn tijd op te verknoeien; wat materieel is, is voor mij geen kunst, ik heb ze er nog niet uit kunnen brengen. Dat kopje, dat u van mij hebt (¹) is ook een oud studietje, als métier is het mooi. Ik heb het u gegeven, omdat u mij zoo kwaad aankeek dat ik een leelijk ding op de KUNSTBESCHOUWING gegeven heb; dat heb ik niet met opzet gedaan Nu ga ik mooie schilderijen maken. Ik ben er toch gelukkig weder boven op gekomen. Groet u mevrouw en uw zoon hartelijk van mij en dan hoop ik eens gauw aan te komen en dan schrijf ik het niet."

Men ziet, hij drijft zelf den spot met de „mooie schilderijen", die hij gaat maken. Hartman, de kastelein van het Zuid-Hollandsch koffiehuis in Den Haag, kocht kleine paneeltjes van schilders, die zijn klanten waren, voor tien gulden of nam ze in betaling voor hun vertering. In 1868 vertelde B. J. Blommers: „Op een morgen kwam „Hartman bij mij op mijn atelier in de Juffrouw-Idastraat met een „paneeltje van Matthijs. Hij vond het leelijk, maar Matthijs had er „wel drie maanden aan gewerkt, en hij begreep dat hij hierom er wel „*f* 25 voor geven moest, doch verzocht mij een ander ervoor in de „plaats te maken. Ik deed het; Thijs kreeg zijn 25 gulden, en ik zijn „stukje, kijk, wat een juweeltje is dat *Scheveningsch meisje!* Hoe heerlijk „doet dat fijn profiel, dat donker haar tegen 't zilveren hoofdijzer, en „zie die grijze jurk — prachtig geschilderd, niet waar?" Zooals te be-

(¹) Zie II, blz. 87.

grijpen is, bewaart mevrouw de weduwe Blommers dit juweeltje trouw in haar belangrijke verzameling (¹).

Een tweede *Meisjeskopje*, uit dezen tijd, ook in profiel, met een zwart mutsje over het achterhoofd, is thans in het bezit der Art-Association te Montreal.

Van een derde *Meisjeskopje* valt meer te vertellen. Het is een portretje van een vriendin van Matthijs' zusters, Johanna Meijs, maar een geïdealiseerd portret. Thijs liet haar zwart, dik, krulhaar nat maken tot het sluik langs de wangen viel. Het blozend gelaat, omlijst door de donkere lokken, de licht gele japon met drie roode knoopjes op de borst, alles tegen een licht bruin fond, maakten een keurig geheel, ook door de uitnemende, fijne behandeling. Juffrouw Meijs trouwde een officier van het Nederlandsch-Indisch leger, en toen zij in 1877 met haar man naar Oost-Indië vertrok, liet zij het achter bij haar familie, die het verkocht. Zóó kwam het, wel wat beschadigd, in handen van den heer J. H. Pijnappel, te Scheveningen, en bleef het tot heden bij zijne weduwe mevrouw E. Pijnappel.

Voor de twee laatstgenoemde Meisjeskopjes ontving Matthijs geen cent. Voor het *Scheveningsche Meisje* vijfentwintig gulden, omdat hij er drie maanden aan gewerkt had. Is het niet begrijpelijk dat hij mismoedig was?

Op Zondag, 13 September, begon de jaarmarkt of kermis te Amsterdam, en werd geopend de stedelijke tentoonstelling in het lokaal der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten. Zóó meldde de secretaris A. N. Godefrois in *De Amsterdamsche Courant*. Matthijs zond niets, wetend hoe zijn werk daar zou bejegend worden. Zijn broeder Jacob bezat nog Matthijs' zelfportret stuurde het en.... kreeg het terug. Het deskundig bestuur vond het te leelijk om het een plaats te gunnen tusschen de schilderijen, aangenomen van een aantal zoogenaamde penseelvoerders, die reeds lang totaal vergeten zijn. De tentoonstelling vond zooveel belangstelling, dat de kommissie haar driemaal verlengde, en zij eerst op 25 October werd gesloten.

Tegelijk met de tentoonstelling werden allerlei spellen geopend. *De Amsterdamsche Courant* had een aan kunst gewijde rubriek. Daarin werd de loftrompet gestoken over die spellen; o. a. over het Groote Japansche Drakengezelschap, het „beroemde hondje Lelie"! Van de tentoonstelling echter geen woord! Bewijs genoeg dat de groote stad

(¹) In de biografie van den schilder Artz door P. A. Haaxman Jr. geschreven in het derde deel van *Het Schildersboek*, is weergegeven een dergelijk borstbeeldje, in profiel, waarop staan de twee M's en het jaartal 1868.

Amsterdam nog te klein was voor echte kunst, en van zelf spreekt dat er geen plaats was voor het zelfportret van Matthijs.

Trouwens in 't geheele land was het niet anders. Enkele schilders bewonderden zijn werk, het publiek wilde er niet van weten. Diep voelde hij dat, en wat kon hij er tegen doen! Zijn moeder, bekommerd over zijn zwijgen en tobben, schreef aan Jacob, die te Parijs woonde, en deze, dadelijk begrijpend, dat Matthijs een andere omgeving noodig had, antwoordde: „Laat hem hier komen," en hij ging.

P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

(Wordt voortgezet).





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:



TENTOONSTELLING PIET VAN WYNGAERDT (KUNSTHANDEL WALRECHT) Zonder veel te winnen heeft menig schilder belust op moderniteit, reeds verkregens weggeworpen; ook in de kunst is het spreekwoord der oude schoenen van kracht. Hier is nu de schilder Piet van Wyngaerdt, die goede dingen vroeger heeft gemaakt. Verfijning echter, stofuitdrukking, gooi ze overboord!

En nu komt de schilder met kleurbrokken aandragen, met stillevens en landschappen geheel en al opgebouwd uit nieuwe principen en waarin alles eenmaal door dezen schilder verkregen, eenvoudig werd verbeurd verklaard. Of het nu een boerenhuizinge is, die wij zien, of een vaas waarin een bloem staat, het is voor den schilder, qua stofuitdrukking, hetzelfde. Kleur wenscht hij te geven en een strenge, statige verdeeling van verschillende plans. Verder gaat zijn verlangen niet en verder komt hij dan ook geenszins. Is het dan wonder, dat wij bij deze beperkte opvatting van schilderkunst inderdaad ook zeer beperkt genieten. Intusschen, ja, in zijn coloriet bereikt van Wyngaerdt wel eens wat. Hij vindt in zijn groenen menigmaal een tragisch accent, weet het wil suggestief en krachtig te doen spreken. Als geheel zelfs geeft deze tentoonstelling van het gezamenlijk werk wel een beeld van den kunstenaar. Somberheid, een drukkend pessimisme maakt zich van dit alles los. In zooverre is dus het geven van een indruk bereikt.

GOEDVRIEND (HAAGSCHE KUNSTKRING) Dwalend was hij lang, deze Gelderschman. Hij begon in zijn landstreek, in het terrein der Geldersche bosschen. Daar diep binnenin vond hij de verrassingen, die het onderwerp zouden worden van zijn eerste schilderwerk. De paddestoelen-stillevens, dat soms kleine landschappen werden, bleven langen tijd het uitsluitende genre, waarin Goedvriend zich uitte. De Haagsche School liet dezen schilder onberoerd, het luminisme ontlokte hem enkele stillevens (potten met geraniums) en ook eenige knappe landschappen (riviergezichten). Nog vooral ging een periode, waarin hij grauwe, soms grijze oude stadsbeelden weergaf. Heel het leven van den schilder is afkeerigheid van het alledaagsche en van de voor onze oogen levende kleur. Onmacht vooral, daar iets moois, iets eigens en fijns van te maken. Hier, op een tentoonstelling van leden van den Haagschen Kunstkring, komt de schilder met een directe navolging naar Van Konijnenburg. Van het werk der leden dat daar hangt, is dit van Goedvriend mede van het belangrijkste. Hij geeft er den strijd tusschen een slang en een hert, breed aanschouwd en weergegeven in de algemeene strekking van het symbool. Van Konijnenburg schildert zulk een onderwerp, kleurloos in een of andere vergebleven grijze of bruine tint. Goedvriend gaf er het schitterende coloriet aan uit zijn paddestoelentijd. Opmerkelijk is het doek, doch hoe zal de schilder, voortgaand in dit genre, nieuws en eigens vinden?

ALBERTINE DE HAAS.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

PICTURES BY THE OLD MASTERS IN THE LIBRARY OF CHRIST CHURCH, OXFORD. ❧ A BRIEF CATALOGUE WITH HISTORICAL AND CRITICAL NOTES ON THE PICTURES IN THE COLLECTION. ❧ BY TANCRED BORENIUS, PH. D. ❧ WITH 64 ILLUSTRATIONS. ❧ OXFORD, UNIVERSITY PRESS, 1916. ❧ PRICE: 5 SHILLINGS NET. ❧

Nadat, enkele jaren geleden, een voortreffelijke catalogus der teekeningen in Christ Church door C. F. Bell was uitgegeven, werd nu ook de schilderijenverzameling dezer instelling op wetenschappelijken grondslag gecatalogiseerd. Het werk werd opgedragen aan Dr. Tancred Borenius, die, zooals te verwachten was, zich schitterend van zijne taak gekweten heeft

Een korte inleiding zegt het noodige omtrent oorsprong en geschiedenis der verzameling, die hoofdzakelijk in de 18e eeuw gevormd, in 1765 aan Christ Church gelegateerd werd en later door andere schenkingen verrijkt. Dan volgt de catalogus der schilderijen, gerangschikt volgens scholen en naar chronologische volgorde. Wijdloopige beschrijvingen zijn vermeden; alle aandacht werd daarentegen gewijd aan de kunsthistorische beteekenis van ieder werk, en daarbij werden bibliografische verwijzingen en critische opmerkingen en vergelijkingen gegeven. Zoo was het mogelijk om, binnen een honderdtal bladzijden van klein formaat, 341 schilderijen te catalogiseeren en daarbij een schat van kostbare gegevens te verzamelen.

Verreweg het grootste gedeelte der verzameling bestaat uit Italiaansche schilderijen der 16e en 17e eeuw, en heeft dus voor ons geen rechtstreeks belang; en onder deze ontbreken zelfs werken van allereersten rang, terwijl copieën en replieken nogal overvloedig zijn. Niettemin bevat de verzameling heel wat merkwaardigs, en het is juist de verdtenste van een catalogus als deze om het koren van het kaf te scheiden, en aan te toonen wat, tusschen het apocriefe in, onze volle aandacht verdient.

Onder de werken der Vlaamsche school valt in de eerste plaats te vermelden het tempera-fragment van Hugo van der Goes, No. 313, dat door Jos. Destrée destijds in dit tijdschrift (Juli 1908) uitvoerig behandeld werd; Borenius erkent het nog niet volmondig voor een eigenhandig werk van Hugo. Zeer terecht is m. i. bij Nos. 315—316, twee portretten van onbekenden, omstreeks 1540, gewezen op de verwantschap met den Sotten van Cleve. Over No. 321, *Scipio* school van Rubens en nauw verwant aan Van Dyck, is ongetwijfeld nog niet het laatste woord gezegd; hetzelfde onderwerp werd, in varieerende composities herhaaldelijk behandeld door Van Dyck (teekeningen Louvre en Bremen), door Boeyermans (verz. Duitsche Keizer en Generaal Bruylant, Brussel) enz.; het verband tusschen deze verschillende bewerkingen, evenals de attributie van het stuk te Oxford zou het onderwerp van een belangwekkend onderzoek kunnen zijn. Van No. 323, *schets van een soldaat te paard*, door Van Dyck, werd in 1915 een kleine variante aan het Fitzwilliam Museum te Cambridge geschonken. De compositie van No 324, *Onthoofding van een heilige*, grauwschets door Van Dyck, bestaat een (vrij middelmatig) etsje gemerkt: *W. Pacre fecit aquaforti A 1658. Ant. van Dyck inventor.*

Ik vergenoeg mij met deze vluchtige opmerkingen, die ik geheel toevallig in mijne nota's over deze stukken aantrof, en die misschien anderen van eenig nut kunnen zijn.

Nog één aanteekening slechts: Borenius rangschikt Jan Steven van Calcar, (hier vertegenwoordigd met een *copie* van het prachtige mansportret in den Louvre) onder de Venetiaansche school Hiervoor heeft hij natuurlijk een goede reden, aangezien Van Calcar naar Venetië toog en Tiziano's leerling en navolger werd.

Maar heelemaal zonder protest willen wij den illustrator van *de Humani Corporis Fabrica* toch niet laten annexeeren; zijn eerste opleiding ontving hij ongetwijfeld in de Nederlanden, en in zijn werk zijn daarvan de sporen toch wel onmiskenbaar gebleven. Dit nationalisme houde Dr. Borenius — bij uitstek een kenner der Italiaansche kunst — ons ten goede. P. B.



REMBRANDT'S EENDRACHT VAN HET LAND[1]



De beantwoording van de vraag, hoe een kunstwerk ontstaat, is niet slechts belangrijk voor de kunstgeschiedenis. Ook omtrent de werking van den menschelijken geest valt daaruit te leeren, vooral wanneer wij gegevens verkrijgen, die zich niet bepalen tot de opzettelijke voorbereiding, als ontwerpen, schetsen, krabbels naar de natuur, maar de onbewuste overeenkomsten opmerken, in de kunst van anderen of van den meester zelven te vinden.

Er zijn ten allen tijde grootmeesters der kunst geweest, die zich zelven telkens herhalen, altijd voortbouwend aan enkele scheppingen, voortdurend zoekend die te volmaken. Anderen, met veelzijdiger scheppingskracht, verbazen ons onophoudelijk door nieuwen rijkdom van vinding. Niets is zeker leerrijker dan in deze oogenschijnlijke verscheidenheid de eenheid van samenhang te kunnen aanwijzen, die den onbewusten ondergrond vormt.

Daarbij is het natuurlijk van het uiterste gewicht, te weten of twee werken in bewust opzettelijk of in onbewust verband tot elkander staan. Die vraag in een bepaald belangrijk geval te onderzoeken is het doel van dit opstel.

Van de Nachtwacht is geen enkel ontwerp, geen schets van het geheel of van eenig onderdeel bekend, waaruit niet volgt dat er geen

(1) In dit artikel spreekt Prof. Six meeningen tegen, welke de Heer Schmidt-Degener in zijne te dezer plaatse gepubliceerde reeks studies over de *Eendracht van het Land* en het *Genetische Probleem van de Nachtwacht* heeft ontwikkeld.

Wij willen den lezer er echter op wijzen, dat deze reeks nog niet afgesloten is, dat de auteur zijne argumenten nog niet volledig heeft aangevoerd en hij nog niet heeft geconcludeerd. Een eindoordeel over deze kwestie zal dus slechts mogelijk zijn wanneer deze reeks volledig is verschenen. Aangezien wij vooreerst echter nog niet kunnen voorzien wanneer zulks het geval zal zijn, meenden wij de publicatie der belangwekkende opmerkingen van Prof. Six niet te mogen uitstellen. RED.

geweest zijn of zelfs misschien nog ergens verborgen bleven. Wel zijn er in de laatste jaren zeer uiteenloopende werken van Rembrandt uit denzelfden tijd aangewezen, die sommige trekken met dit schutterstuk gemeen hadden en daaronder is er nauwlijks een van meer beteekenis dan de Eendracht van het Land in het Museum Boymans

De Heer Schmidt-Degener, die het jaartal vaststelde en met fijne opmerkingsgave de vele punten van overeenkomst, des te opmerkelijker bij die verschillende onderwerpen, aanwees, was er zóo door getroffen, dat hij in de schets zelfs een eerste gedachte voor het schutterstuk meende te mogen herkennen. (¹) Wel kwam hij daar later van terug, maar zonder het denkbeeld los te laten dat deze zinnebeeldige voorstelling iets met de schutters moest te maken hebben en evenals de Nachtwacht voor de Kloveniersdoelen moest zijn bestemd. (²)

Eigenlijk zou het ook dan nauwlijks een vóor-ontwerp mogen heeten en zouden dus reeds de merkwaardige onderlinge gelijkenis van sommige deelen in beide schilderijen, haar volle beteekenis verkrijgen voor de onbewuste geesteswerking bij den ontwerper, die allicht de Nachtwacht een paar jaar voor de Eendracht van het Land begon en aan beide in 1641 werkte. Toch komt het mij nuttig voor aan te toonen, dat de redenen die de scherpzinnige onderzoeker aanvoert om de Eendracht van het Land met de schutterijen in verband te brengen, uiterst zwak zijn, en andere gegevens eer een geheel anderen kant op wijzen. Ik maak daarbij dankbaar gebruik van verschillende van zijn opmerkingen over bijzonderheden in het werk.

De verhoudingen zouden volgens hem dezelfde zijn als die van het doelheerenstuk van Flinck, dat de schoorsteen van dezelfde zaal versierde. Op schaal ontworpen in elk geval was de schets dan niet. Een derde van het doelenstuk van 203 × 275 zou 68 × 92 wezen, een oppervlak groot genoeg voor het ontwerp, dat echter 75 × 101 is. Zelfs de zonderlinge schaal van 1 op 2.7 die de heer Schmidt-Degener aanneemt klopt niet. Daarna berekend zou het doelenstuk 202.5 × 272.7 geworden zijn.

Wat is het geval? De hoogte van beide stukken staat tot de breedte *ongeveer* als 3 : 4, wat bij duizenden schilderijen voorkomt, ik zou wel haast durven zeggen, na de middeleeuwen, allengs de meest gewone verhouding wordt.

Het sterkste bewijs voor zijn stelling put de schrijver uit een prent voorstellende den tocht van de Amsterdamsche schutters naar Zwolle

(¹) Onze Kunst XI 1912, blz. 1.
(²) Onze Kunst XV 1916, blz. 28.



REMBRANDT: De Eendracht van het Land.

in 1622 en het onderschrift van Starter. Maar het is nauwelijks waarschijnlijk dat deze goed bedoelde „mobilisatie" negentien jaar later nog iemand tot verheerlijking zal hebben uitgelokt, en waarlijk de symbolen die er op voorkomen zijn te algemeen. Zegt niet de Heer Schmidt-Degener zelf: „Nijd, Justitia, Tweedracht, Eendracht, Ned. Leeuw wemelen op de historieprenten tijdens en na het bestand ontstaan." Dit is dan ook zeker niet wat de schrijver wil. Het aandeel dat de burgerij van Amsterdam in de verdediging van het land genomen heeft, daaraan dacht hij. Maar de schutterijen der Hollandsche steden offerden hun leven voor de vrijheid toen Amsterdam nog Spaansch was en de rol die zij later speelden was zonder beteekenis. Wat de burgerij van Amsterdam tegen 's Lands vijand ondernam geschiedde ter zee. Rembrandt had, indien hij gewild had, dit zeker kunnen laten zien.

En gesteld hij had toch voor de schutters gewerkt, die reeds hun schutter-zijn als landsverdediging gevoelden, getuige de verzen van Jan Vos op het schutterstuk van Govert Flinck van 1648:

Hier trekt van Maarseveen d'eerste in de Eeuwige Vreden
Zoo trok zijn Vader 't eerste in 't Oorlog voor den Staat.

terwijl wij van Jan Jacobsz Huydecoper niet anders weten dan dat hij reeds in 1580 colonel der Burgerij was.

(Wat hij van Banningh Cocq zegt:

Dit is van Purmerlandt, een van de Hooft-Pilaren
Daar 't Raadhuis vast op staat, zijn ongekrenkte moedt
Laat zich niet van het Y, door woest gewelt, vervaaren
Een die de Vryheid mind ontziet geen Hartebloedt.
Zijn trouw verstrekt een Schildt voor 't Hooft der Watersteeden,
Geen sterker Wallen, dan de Trouw der Overheden.

slaat blijkbaar op den Burgemeester, niet op den Colonel en telt niet minder al was in 1650 de aanvaller geen buitenlandsch vijand.)

Wat ter wereld zou zelfs dan Rembrandt er toe hebben kunnen brengen de eerzame schutters als ridders voor te stellen? Toch bezwaarlijk dat er in 1672 bereden schutters zouden uittrekken.

De Heer Schmidt-Degener beroept zich op de bereden eerewachten uit de burgerij, die naast de schutterij, vorsten bij hun intocht plachten te begeleiden. Hij heeft zelfs in Van Baerle's Medicea Hospes een beschrijving, in keurig latijn, van hun paarden opgediept, die wonderlijk wel op Rembrandt's strijdrossen past. Maar ligt het niet al te veel voor de hand dat én Barlaeus én Rembrandt hetzelfde ras schilderen, op een zelfde wijze onderhouden, omdat dit, en geen ander, hier toen voor rijpaard in gebruik was?

Komen de ruige voeten der dieren overeen, de gebaarde kinnen

der mannen, als de aanvoerder en de Amsterdammer, doen het evenmin als de verweerde tronies der ruwe lansknechten voor de Amsterdamsche wittebroodskinderen passen ([1]).

Er is ook geen enkele aanwijzing dat de schilder die optochten met de schutterij dooreen kon halen, al heeten beiden naar de burgerij die zij ieder op hunne wijze vertegenwoordigden en al vinden wij zelfs verscheidene deelnemers vroeger of later onder de schutterofficieren — hoe zou het anders kunnen — terug.

Rembrandt heeft ook waarlijk wel door de Nachtwacht bewezen dat hij geen paarden noodig had, om de meest huisbakken schutters om te tooveren tot een visioen uit sprookjesland, als hij dat verkoos.

Neen die geharnaste ridders met hun lansen zijn het leger dat het land tegen den vijand verdedigt, los van tijd en plaats, zooals dat in een zinnebeeldige voorstelling past. Het leger dat ook Amsterdam als zijn leger beschouwde, al waren er meer Schotten en Hugenoten dan Amsterdammers in, omdat het er voor een groot deel de kosten van droeg. Zegt niet Vondel ([2]) — het is waar 17 jaar later, maar het gold ook toen reeds — :

Bemint dan Amsterdam, de glori van Uw steden
Den pijler van den Staat, de trouste van uw leden,
Die onvermoeit getrou by 't lant heeft opgezet
Wat zij met zweet vermoght: die uit haer beurse redt
Den nootdruft van den Staat, zoo menighwerf verlegen.

en spreken aan de andere zijde der schilderij de geldkisten niet duidelijk genoeg uit, welk een rol in den oorlog aan 's landsmiddelen toevalt?

Neen wij hebben hier niet dan het leger, dat voorgegaan door zijn aanvoerder, den opdringenden vijand zal verslaan, sterk door de eendracht van het land.

Maar toch ligt nog de Nederlandsche leeuw neder, geketend, nog is hij niet vrij zich fier te verheffen en de klauwen uit te slaan, zoo dat geen vijand hem langer zal tarten. Aan den eenen kant is hij gebonden aan den ouden vorstentroon, waar de gerechtigheid neerzit onder de bezegelde verdragen, zij bij wie de grondvesten meer wegen dan geldzak en paperassen, zóo dat haar zwaard de gravenkroon doorboorde ([3]) maar aan den anderen kant is hij door een niet minder sterken keten gekluisterd aan den hoogen zetel, vóor den ouden stam met de jonge loot, die ledig staat.

Behoeft het betoog dat die stam alleen in vorm overeenkomt met

([1]) Vgl. de plaat in Onze Kunst XXVI, 1914, blz. 12—13.
([2]) Zeemagazijn 357.
([3]) Vgl. de afb. „Een sinneke van Rembrandt", Onze Kunst XXVI, 1914, blz. 7.

dien van Rembrandt's landschappen, maar hier een dieperen zin heeft, dan verwijs ik op Vondels vergelijking een volgend jaar in zijn begroeting van Henriette Maria (v. 325) van het Koningshuis van Groot Brittanien met „een bergheik lang volgroeit" en op den penning (¹) van R. Arondaux, geslagen ter eere van de inhuldiging van Willem en Maria van Engeland in 1689, waar de ontwortelde eikenstam dat zelfde geslacht uitbeeldt dat voor den, in Engeland nieuw geplanten, Oranjeboom het veld heeft moeten ruimen.



R. ARONDAUX: Penning geslagen ter eere van de inhuldiging van Willem en Maria van Engeland in 1689.

Wat de jonge loot betreft zal het wel voldoende zijn aan de zinsspreuk van Maurits, *tandem fit surculus arbor* te herinneren. Hier is zij dan natuurlijk Willem II.

Eerst als die zetel bezet zal wezen, zal de eendracht volkomen zijn. Gode geve men de eer, *Soli Deo gloria*, maar den vorst, uit den ouden stam, die het leger aanvoert, wat des vorsten is. Het is geen toeval dat veldheer en stam en zetel, dicht bijeen, het middenpunt vormen van de voorstelling (vgl. afb. op pag. 151).

Het klinkt als een nagalm, onder wel zeer gewijzigde omstandigheden, wanneer wij bij Jeremias de Decker (²) die ons stuk bij Rembrandt gezien kan hebben, lezen, eer dunkt mij uit 1651, zooals nog meer uit het volgend puntdicht is op te maken, dan uit 1646.

Op de vernieuwde verbintenisse der Vereenigde Nederlanden. Aen de selve.
QUAE CONJUNCTA VALENT.

Nu heeft de Leeu weer klem in zijne klaeu gekregen;
    Nu voelt hij weer sijn' kracht in haren stand hersteld,
    En sijnen bundel weer van stijven band gekneld.
Soo, vrij Vereenigt Land, blijft eeuwig eens genegen
Soo sal Uw' vrijheid U tot heyl gedij'n en segen;
    Soo sult gij en ter zee staeg bloeyen en te veld;
    Soo sal noyt blinde list, noyt openbaer geweld,
U scheyden door bedrog, u schenden door den degen.
    Gij hebt weleer om winst op vyanden behaelt
    Den Hemel dank geseyt, geviert gesegepraelt;
Op, op, bedank hem nu met herte siel en sinnen:
    Toont dat u d'Eendracht is een dier, een waerdig goed

(¹) Van Loon III, blz. 407, no. 5.
(²) Rijmoefeningen, IIde boek der Puntdichten. 71.

En dat gij noyt gewin geacht en hebt soo soet,
Als om 't genot van haer u selven te verwinnen.

Veel was in die tien jaar veranderd, maar nog krijgt de Hollandsche leeuw uit de eendracht weer kracht om zich te verheffen met den pijlenbundel in de klauw.

Vondel zag dit anders in dan Rembrandt en zijn vriend en toch gebruikte hij in denzelfden tijd een beeld dat opmerkelijk veel op dat van den schilder gelijkt in zijn:

Op den geboeiden leeuw.
De Leeuw van Hollandt suft in 't stof
Geketend met den hals aen 't Hof.

en

Op den ontboeiden leeuw.
De Leeuw ontboeid, en op zijn wacht,
Bewaert de vryheit in haar kracht.

Doch ook Vondel dacht er in 1641 (1) niet aan de Hollandsche leeuw te laten suffen, wel:

Uitheemsche vijanden te zitten in de veeren.
Te slingeren den staart groothartig over zee.

wat die van Rembrandt blijkbaar ook verlangt.

Niettegenstaande de waarschuwing sla ik Fruin (2) op en vind daar van de hand van Oldenbarneveldt uit 1607: „De forme van onse regeringe is jegenwoordelijck nyet op sulcken vasten voet, dat wy met behoorlycke autoriteit alle swaricheyden souden bejegenen, laet staen overwinnen kunnen. De Vereenichde Nederlanden syn nyet één Republique, maar seven verscheijden Provintien, nyets gemeen hebbende met malcanderen (nadat sy nu nyet meer een gemeen leger hebben), dan alleen 't gunt bij contract totte gemeene defensie gelooft is, 't welck doch meer *precario* als *necessario* tot noch toe *taliter qualiter* is onderhouden, sonder datt er gedurende desen langen oorlogh tot noch toe eenige vaste gemeyne Regeringe ofte eenige bestendige Republique is geformeert, maar alleenlyck een provisioneele maniere is gebruyckt, als men *sede vacante* ofte *durante interregno* gewoon is te gebruycken, welcke forme bij haer selffs zeer onseecker en periculeus is, en nae alle apparentie dus langhe nyet en soude hebben kunnen bestaen, ten ware de selve mits de vreese voor den vyant en groote periculen souden cesseeren, en men soude meenen den vrede wel gemaeckt te hebben, soo soude dese forme van regeringe, deur jalousie en onse slaphartichheyt, terstond vervallen in de uyterste anarchie en confusie. Indien wy nyet een Regeringe maecken

(1) Muller. Ned. Historieplaten IV. 1851 A en B.
(2) Geschiedenis der Staatsinstellingen, uitgegeven door Dr. H. T. Colenbrander, blz. 204 en vv.



REMBRANDT: Middengedeelte van de Eendracht van het Land.
(Museum Boymans, Rotterdam).

met behoorlycke autoriteyt om de Landen te regeren, de provintien en steden te houden in haer debvoir van contributie en ordelycke eenicheyt, de onwilligen en contraventeurs te constringeren, des viants machinatien te bejegenen, de landen van alle injurien en periculen te defenderen, sonder nae rapporten en consultatien van de provintien en steden te verwachten, soo moeten wij verloren gaen, want geene Republique kan bestaen, sonder goede orde in de generale Regeringe."

Weer kan Rembrandt's vriend Jeremias de Dekker aangehaald worden in zijn tweede klinkdicht [1], waarin hij van de oude Grieken,

[1] Rijmoefeniggen, t. a. p. 72.

als een voorbeeld waaraan men zich zacht moge spiegelen, verhaalt wat Oldenbarneveldt vreesde voor de Nederlanden.

Aen de selve.

Afgunste, sucht tot baet, begeerte tot gebied,
En konden op 't gemoed der Grieken niet gewinnen
Soo lang de dertle Pers hun dreygde te verslinnen,
En met sijn' wapenen hun vestingen bestiet
Maer als de vreese nu van buijten hen verliet,
Strax stonden nijd en trots en tweedracht op van binnen.
O geesten sonder klem! o licht verrukte sinnen,
Slechs wijs geweest uyt nood, maer van u selven niet.
Gij vrij vereenigd Land van buyten vrees ontslagen
Sult uw versekertheyd op sterker beenen dragen.
Ach! die in veyligheyd of vryheyd van den damp
Der dertelheyd soo haest gevat sijn en verwonnen,
En sijn geen vryheyd waerd: doorluchte sielen konnen
Soo rustig in geluk, als moedig sijn in ramp.

Maar laat ons voort gaan bij de verwijzing naar het geheele hoofdstuk van Fruin er enkele zinnen uit aan te halen of kort weer te geven:

„Willem I zou als soeverein een zeer eng begrensde macht gekregen hebben"...

„Jeannin, de gezant van Hendrik IV, kwam in 1609 met een uitgewerkt plan voor den dag." „Ook hiervan kwam niets, want de strijd tusschen Oldenbarnevelt en Maurits was al begonnen. In later tijd begon men het als een misdaad in de prinsen van Oranje te beschouwen, wanneer zij naar de soevereiniteit stonden."

Toch voelde men het ledig staan van den graventitel zoo zeer dat men zelfs Bicker in 1650 verdenken kon daar voor zijn zoon naar te streven en tot hem de vraag richt:

Mynde ghij op sulck een wijzen
Uwen Soone te doen rijzen
Tot een *grave* van Holland [1]

Leerrijk is dan hoe naijver tusschen de verschillende gewesten Maurits zelfs verhinderde Kapitein-generaal der Unie te worden en Frederik Hendrik het slechts bij verrassing werd.

„Frederik Hendrik wist bovendien de survivance van al zijn ambten aan zijn zoon te bezorgen en zelfs die van het stadhouderschap van Friesland, zoo Willem Frederik kinderloos mocht komen te overlijden (April 1641)."

Dat is juist in het jaar van de Eendracht van het Land.

„Frederik Hendrik bracht den regel *fortiter in re, suaviter in modo*, met succes in toepassing. Van 1630 tot 1640 ongeveer berustte alle macht feitelijk bij hem." Als Augustus van den diadeem zag hij af van de

[1] Knuttel 6516, pamphlet van 1650, aangehaald door Elias de Vroedschap van Amsterdam, blz. LXXXVII noot 1.

kroon om zekerder in zijn macht te zetelen. De akte van survivance [1] is het beste bewijs dat hij een vaste regeling wenschelijk achtte. Het zou zeker goed zijn geweest als de Prinsen van Oranje, die in het buitenland reeds als de vorsten in deze landen golden, met duidelijk omschreven rechten, den zetel ingenomen hadden die hun toe kwam, zij het onder den bescheiden titel van Stadhouder.

Hoe juist echter Frederik Hendrik zag, leerde wat men in Holland dacht toen Gelderland in 1675 Willem III tot Hertog koos. Wagenaar [2] zegt: „Aanmerkelijk was dat de steden, die meest voor de verheffing van den Prinse geijverd hadden, gelijk Haarlem, Leiden, Enkhuizen en anderen, nu 't aanvaarden der opperste magt ontrieden." Haarlem zeide [3]: „'t Was beter, Stadhouder dan Opperheer deezer landen te zijn" en Leiden [4]: „Zijne Hoogheid zou meer gezag en gunst bij 't volk hebben, als Stadhouder, dan als *Souverain*."

In 1641 dus verklaart zich Rembrandt's zinnebeeldige voorstelling zoo goed als wij kunnen verlangen bij een meester, die daarin ook anders niet overduidelijk is.

Mij zijn er maar drie, die te vergelijken zijn, bekend, een op een domme kunst-beoordeelaar, die zich in den tijd van het werk vergist, waarschijnlijk niet zonder invloed van Mantegna's *calumnia di Apelle* die Rembrandt nateekende (H. d. G. 894), een teekening te Dresden, alleen uit de beschrijving bij Hofstede de Groot no. 303 en de beide etsen.

De oudste is het scheepje van fortuin, (B. 111. Pl. 4) van 1633, voor Herckmans der Zeevaert Lof. Dr. Jan Veth [5] heeft het laatst de beteekenis trachten te doorgronden. Zijn bezwaren tegen de wilde gissingen van zijn voorgangers zijn meest juist, maar hij komt toch ook nog tot geen beslissing, die hem zelf geheel bevredigt.

Mij lijkt zijn eigen uitlegging gezocht. Gesteld al dat Bellona „'t Geharnasd ijzer tot bescherm van buyck en borsten" in Rembrandts oog moest afleggen „om weynig rusts en adem locht te scheppen", dan zou zij op zijn minst in haar hemd staan, of, naar Rembrandt ze in hetzelfde jaar schilderde, in een roodfluweelen, met goud geborduurden wapenrok [6], niet naakt. Die vrouw op het scheepje kan niet anders wezen dan waarvoor men haar altijd gehouden heeft, de Fortuin, die

(1) Aitzema II. 748.
(2) XIV. blz. 351.
(3) T. a. p. blz. 348.
(4) T. a. p. blz. 349.
(5) Onze Kunst IX. 1910, blz. 73.
(6) Hofstede de Groot, Verzeichnis. Rembrandt. No. 196.



LORENZO CIGLIA MOCCHI: De Fortuin. (Medaille van 1495).

Rembrandt naakt kende van de prenten als die van Dürer [1] en Aldegrever, en, waarop de Heer N. Beets mij wees, met een breeden wimpel als zeil van de prent van Virgil Solis, waar zij ook van achteren gezien wordt.

Het is zelfs niet onmogelijk dat Rembrandt, die belangstelling toonde in Italiaansche penningen [2] één van de zeven van Lorenzo Ciglia Mocchi „le médaileur à la Fortune" gezien heeft, die allen aan de keerzijde dezelfde Fortuin vertoonen, een ra in de opgeheven rechterhand, met de linker het zeil, dat zich spant, vasthoudend (1495). De armen zijn bij Rembrandt verwisseld en de richting omgekeerd. Toch is de houding ten nauwste verwant. Zij hijscht met de linkerhand niet de vlag, die reeds in top staat. Zij is ook met het zeil bezig. Zij kan, waarop mijn broeder, Jhr. W. Six, mij wijst, dit toch niet met één hand hijschen, maar laat met de linker het geitouw, waarmee het zeil is opgegeit geweest, langzaam schieten, terwijl zij dit met de rechter nog vasthoudt, al is de schoot aan stuurboord reeds aangehaald. Wat bij den Italiaan der XV^de^ een symbool is, los van de werkelijkheid, wordt bij den XVIIe-eeuwschen Hollander een handeling, uit het hem omringende leven te verklaren.

Evenmin hebben Veth's Neptunus en Mars iets aannemelijks. Neptunus behoort in de zee thuis, maar niet als stuurman op een schip, dat naar een vloot zeilt; Mars is nooit bereden, altijd geharnast en gewapend en heeft nimmer een veldheersstaf. Uit niets blijkt dat Rembrandt het anders gewild heeft.

Mij dunkt dat Charles Blanc terecht in den verslagen veldheer, bespot en door de fortuin verlaten, niets dan de doornen en distels der wildernis vóór zich, Antonius heeft herkend, voor wien zelfs de trekken zeer goed passen [3] en dat de zegevierende veldheer, wiens scheepje door de Fortuin bemand wordt, niet anders kan zijn dan „den vorst August" die **na den val van Antonius** „de heilge tempel

[1] Het is waar dat de groote Fortuin B. 77 evenals die van Aldegrever gevleugeld is, maar de kleine B. 78 is het niet.

[2] Hofstede de Groot, Jahrb. d. K. Preuss. Kunstsamml. XV blz. 178.

[3] Bernoulli, Röm. Iconographie I. 1, bl. 203 vv. Münztafel IV 8091.

des achter sienden gods doet sluyten". Tot zijn scheepsmakkers kon hij als Caesar zeggen dat zij Caesar voeren en zijn geluk. Maar het jaartal, aan den rand gedrukt, Anno Mundi 3935 Aetat. Romae 723, geeft duidelijk aan dat de overwinning bij Actium, die door Herckmans zelf niet genoemd wordt, voor Rembrandt hoofdzaak is en het sluiten van den Janustempel, waar het bij den dichter om gaat, nog in de toekomst ligt. Die twee jaar, het werd 725 na de stichting van Rome, kunnen in een zinnebeeldige voorstelling niet anders aangeduid worden dan door die gebeurtenis in het verschiet te brengen.



VIRGIL SOLIS: De Fortuin.

Dat beide Romeinen een lauwerkrans dragen, zal Rembrandt aan de munten van Caesar en latere imperatoren ontleend hebben. Zelf bezat hij een penningverzameling. De keizerkop op den Ecce Homo B. 77. (Hadrianus?) draagt er juist zoo een en ook de kop van Vitellius in de prediking van Johannes de dooper heeft een krans.

Al heeft de Heer Veth ([1]) meer bijgedragen tot verklaring van de Fenix (B. 110) van 1658, toch is ook hier het laatste woord nog niet gesproken. Zijn treffende vergelijking met Tommaso's Verheerlijking of liever Overwinning van het Geloof, maakt het zeer aannemelijk dat Rembrandt hetzelfde bedoelde. Het is niet vreemd dat hij als hervormde of doopsgezinde het crucifix verving door de wedergeboorte van den Fenix, die herhaaldelijk bij de Kerkvaders als symbool van de opstanding voorkomt. ([2]) Het vreemdsoortige bouwwerk wordt dan door de aanduiding van een geslachtswapen met kroontje van voren

([1]) Oud Holland XXXIII 1915. blz. 7; De Kroniek III. 1917. bl. 32.
([2]) Roscher, Lexicon d. Gr. u. Röm. Mythologie III. sp. 3458 vv.

en een doodskop terzijde, niet onduidelijk als graf, van den ouden Fenix natuurlijk, gekenmerkt, de takken in de pooten van den jongen zijn myrrhetakken en de zon die hem als glorie omstraalt, maakt ons duidelijk dat de lieden die naar den herboren vogel opzien en wien de engelen deze heuchelijke gebeurtenis verkonden, de bewoners van de zonnestad Heliopolis zijn, waar dat graf was.

Wat ligt dan op den voorgrond? Geen gevallen beeld zegt de Heer Veth, dat zou gebroken zijn. Het zou ook, dunkt mij, in zijn houding geen verslagenheid kunnen aanduiden, als het die vóor zijn val niet al aangaf.

Maar een mensch of god is het ook niet. Een mannelijk naakt etst Rembrandt anders. Men zie zijn Adam van 1638 (B. 28) zijn modellen 1646 (B. 193, 194, 196), zijn badende mannen van 1651 (B. 195) en zijn Jupiter als Satyr van 1659 (B. 203). Deze figuur heeft een plasticiteit grooter dan van eenig volslagen [1] beeld in Rembrandt's prentwerk, vaster dan het beeld met de leemenvoeten van 1655 (B. 36) dat het naast te vergelijken is, voller dan de nisbeelden van Justitia en Hercules aan het paleis van Pilatus in dat zelfde jaar (B. 76), enkel in omtrek, duidelijker dan de Jordaangod op de VIIe en VIIIe staat van die prent, in diepe schaduw gedompeld, evenals het crucifix van St. Franciscus van 1657 (B. 107), alleen de negerinnenkop van 1641 en 1647? (B. 130 en 192) is in zijn uitvoerigheid scherper afgewerkt.

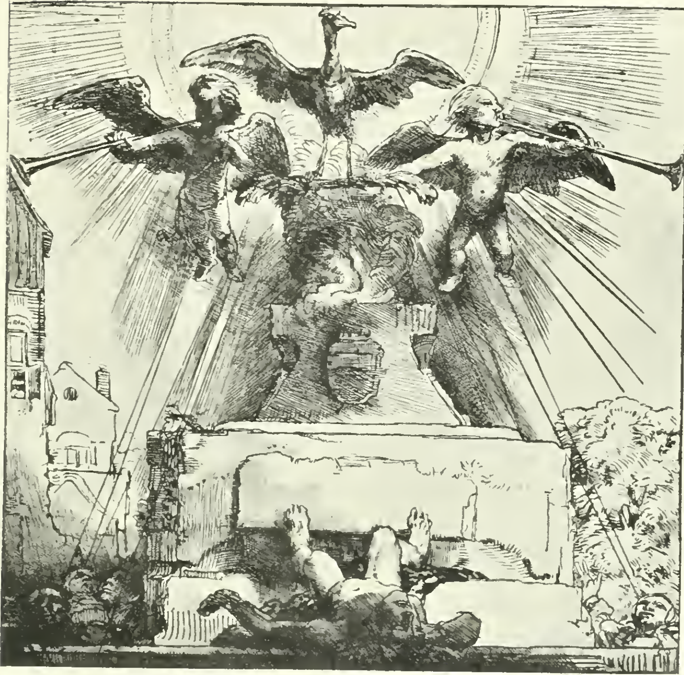
Geen wonder dat men er meestal een beeld in heeft gezien, soms bepaaldelijk een marmeren.

Het moet het **beeld** van een **gevallene** zijn, **in zijn val afgebeeld,** met een gebaar van schrik, dat wonderlijk dicht staat bij Myron's Marsyas, terugdeinzend voor de godin. Veth geeft hem geen naam maar spreekt van een „demonische heldengestalte". De gedachte wordt bij hem wakker geroepen aan „een verslagen hemelbestormer". Zoo duidelijk heeft Rembrandt zijn denkbeeld uitgesproken, dat hij verstaan kon worden met dit halve woord. Want het valt nu niet moeielijk den gevallen God zijn naam te geven. Een Titan is het, Hyperion, de oude zonnegod voor wiens tempel volgens Ovidius, [2] dien Rembrandt zoo vaak in beeld bracht, [3] de jonge Fenix zijn wieg, het graf zijns vaders neerlegt. Zijn tekst zal Rembrandt, in dezen een voorlooper van Keats,

[1] Het groepje van den goudsmit 1655 (B. 123) en het beeldje van Lutma 1656 (B. 112) zijn door hun kleine afmetingen moeilijk te vergelijken.

[2] Metamorphosen XV. v. 405. Fert que pius cunasque suas patrium que sepulcrum Perque leves auras Hyperionis urbe potitus Ante fores sacras Hyperionis aede reponit.

[3] Behalve de bekende schilderijen vermeldt Baldinucci nog een geheele wandbeschildering.



REMBRANDT: De Fenix.

er toe gebracht hebben dien verslagen God, verblind door de nieuwe zon, te kiezen om de nederlaag van het heidendom te doen zien, hetzij hem dit alles zelf voor den geest stond, hetzij hij zijn licht opstak bij een geleerden vriend, waarvoor in dien tijd nauwlijks iemand eer in aanmerking komt dan Jeremias de Dekker.

Hoe dit zij, dat er in zijn werk een merkwaardige kennis der oudheid steekt, blijkt uit het omkransen van het dier met de zon, blijkt ook uit den vorm van een jongen kraanvogel, die geenszins uit de beschrijving van de ouden is af te leiden, maar het gemeen heeft met de zeldzame afbeeldingen op de munten [1], hoewel daar de vleugels gesloten zijn

[1] Roscher t. a. p. Sp. 3435 6. Ook in de vroeg Christelijke kunst heeft men nog dezelfde vormen en in de mozaïek van de doopkapel van S. Giovanni te Napels b.v. is ook de grijze kleur aan den Numidischen kraanvogel ontleend. (Wilpert, die Röm. Mosaiken und Malereien III Taf. 29). Alleen de Alexandrijnsche munt van Antonius Pius lijkt mij een Flamingo te laten zien wat met sommige beschrijvingen zou kloppen.

en alleen de kop door zonnestralen omgeven wordt. Rembrandt zal dus de gouden munt, geslagen bij de consecratie van Trajanus, gekend hebben, want daar staat de vogel op een myrrhetak.

Wie het beter weet mag het zeggen!

Deze beide zinnebeeldige voorstellingen zijn etsen en alles schijnt er op te wijzen dat ook de Eendracht van het Land de voorbereiding voor een ets is geweest.



Muntstukje, geslagen bij de consecratie van Trajanus.

Er zijn tweeërlei soort grauwtjes. Laten wij de monochromata ex albo van Zeuxis, waarover wij niets weten, buiten beschouwing en de kleine pompeiaansche tafereeltjes, op zwarten grond, onbesproken, dan vinden wij bij Giotto te Padua, bij de gebroeders Van Eyck en andere schilders van altaarstukken der XVe eeuw nabootsing van beeldhouwwerk in het grauw, zooals ook de serpentbijting van Heemskerk in het Frans Halsmuseum, de tafereelen in 's Rijksmuseum van Lairesse en de beroemde „witjes" van De Wit en zijn navolgers, marmeren reliefs vervangen. Daarbij sluiten zich grauwtjes, meest in okerverven aan, als van een Adriaan van de Venne, die volgens Houbraken van „Jeronimus van Diest een fraay schilder in 't graauw geleerd had."

Dat zijn alles werken, die om hun zelfs wille gemaakt, geen middel tot iets anders zijn, maar doel.

Daarnaast vinden wij voorbereidend werk. Ik ga de „gedoodverfde" koppen, zooals wij er een enkele in een schutterstuk bezitten, voorbij. Er kunnen natuurlijk wel ontwerpen voor schilderijen zijn, maar mij wil er maar één te binnen schieten van Jurriaen Ovens, van 1652, in mijn bezit, voor een zeer groote portretgroep (3.18 × 4.77), het afscheid van Prinses Hedwig Eleonora van haar Vader, den hertog van Gottorp, haar moeder, broeder en zusters (¹). Het is trouwens niet uitgesloten dat hier een dubbel doel beoogd werd en het eenkleurig ontwerp tevens tot voorbeeld van een prent bestemd was. Dat zou meteen de aanwezigheid hier te lande verklaren.

Want dit is in de XVIIe eeuw zeer gewoon. Voor zijn *Icones* schilderde van Dijck vaak met oker de paneeltjes waar hij zelf de koppen naar etste of door beroemde graveurs naar liet snijden. Er zijn er nog vele in de verzameling van den Hertog van Buccleugh, maar ook elders o. a. twee in 's Rijksmuseum. Daar vindt men ook het zeer uitvoerige schilderijtje, met wat meer verschil in kleur van Lucas Franchois,

(¹) Dr. Harry Schmidt, Jürgen Ovens, Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender 1913. bl. 6.

van Francois Villain de Gand, Bisschop van Doornik, door T. van Schuppen in prent gebracht. Ik zelf heb een portretje op papier, werkelijk in 't grauw geschilderd door Erasmus Quellinus, van den beeldhouwer Petrus Verbruggen, dat C. Louwers in koper sneed.

In het werk van Rembrandt komen verscheidene grauwtjes voor, maar niet een, zoover ik kan nagaan, is een ontwerp voor een schilderij in kleur. Wel zijn er waarvan het doel niet bekend is, maar daar staan er voldoende tegenover, die met zekerheid als ontwerp voor een ets zijn aan te wijzen of waarvan dit waarschijnlijk te maken is, dat wij het wel haast van alle mogen veronderstellen. Dat Rembrandt soms etsen heeft ontworpen, die hij niet voltooide, het kan zijn omdat het bijten mislukte, als van de kruisaflating van 1633 (B. 31) of om onbekende reden, is niet te betwijfelen. Met tergende duidelijkheid, en toch niet te ontraadselen, ziet men dat onder het landschap met de drie boomen van 1643 (B. 212) iets geheel anders schuilt, zooals Michel reeds heeft opgemerkt. Onder het portret van Abraham Francen (B. 273) kon ik nog de sporen van dat van Dirk van Kattenburgh aantoonen. (1)

Van zijn uitvoerige eenkleurige ontwerpen ga ik de teekening in het British Museum voor een prent van Van Vliet voorbij, omdat die in dekverf is.

De Josef die zijn droomen vertelt, op Hollandsch bord, van Jhr. Six van Vromade, thans in bruikleen in 's Rijksmuseum is, zooals uit den Jacob blijkt, nog te Leiden geschilderd. (2) Het schijnt dat van de groote ets daarnaar begonnen, alleen de hond (B. 158) over is. (2) Rembrandt maakte eerst later in 1638, een klein prentje naar dit ontwerp, dat hij niet onbelangrijk wijzigde.

Van 1633 is het paneeltje in de National Gallery voor de prent van den *Ecce Homo* (B. 77) die in 1635, nog onvoltooid, zijn handteekening reeds droeg en waarvoor hij in 1636 privilegie verwierf.

Men neemt aan dat de Prediking van Johannes den Dooper te Berlijn van omstreeks 1635 of 1636 zal wezen. (3) Dat kan juist zijn voor het middenvak, maar de breede rand, van acht lapjes doek er omheen gezet, vertoont, waarop de Heer Bode mij wees, een veel latere hand. Daarmede stemmen het ruimtegevoel van het werk en de stijl van de schetsteekening voor de omlijsting, ter opneming in een betimmering, overeen. (4)

(1) Onze Kunst VII. 1908, blz. 65.
(2) Oud Holland 1909, blz. 83.
(3) Bode, Jahrbuch 1892, blz. 213 v.v. Zegt 1637 of 1638 in elk geval niet later dan 1639.
(4) Bulletin van den Oudheidkundigen Bond 1907, blz. 141.

Norblin zal dus wel een goede rede gehad hebben op zijn ets den tijd van zijn voorbeeld als 1656 aan te geven. Ook de catalogus van Cardinaal Fesch geeft dit jaartal. Omtrent dit stuk, dat in de wijze van samenstelling geheel den geest ademt van Rembrandt's groote prenten, werd in 1658, toen Jan Six zijn laatste betrekkingen tot den boedel afwikkelde, met wederzijds goedvinden, een akte vernietigd, die Six ten behoeve van Rembrandt verleden had (¹). Wat kan daar haast anders in gestaan hebben dan een bepaling omtrent het in prent brengen, waarop den schilder het uitsluitend recht zal zijn toegekend geweest. Ook Bode zag in de schilderij reeds de voorbereiding voor een ets.

Eindelijk is er nog een kruisafneming in de National Gallery van 1642, voorafgegaan door een schets op papier, zoo dikwijls omgewerkt met krijt, oost-indischen inkt en olieverf, dat die ten slotte uit 17 verschillende aaneen geplakte stukjes bestond (²), die men wel wat al te grif als voorbeeld voor de ets van dat zelfde jaar (B. 82) pleegt aan te nemen, wat wel van enkele figuren zou kunnen gelden, niet van het geheel. Daarbij valt nog op te merken dat de meest sprekende overeenkomst, in den ruigen man die de ladder in de prent, het doek in het schilderijtje houdt, in de prent niet in spiegelbeeld is, zoodat het eer lijkt of deze luchtige ets mede een voorlooper is geweest van een grooter uitvoeriger prent die nooit tot uitvoering kwam.

Men mag de Eendracht van het Land, trots het koelere blauw van de lucht, gerustelijk tot de grauwtjes rekenen.

Niet minder dan de soort van voorstelling wijst dus de kleur op een ets als doel. Eveneens de menigte der figuren, waaraan in het schilderwerk van Rembrandt alleen de genoemde grauwtjes nabij komen. Eer dan iets anders hebben wij dus hier de voorbereiding voor een ets aan te nemen.

Dan lijkt de vraag niet overbodig of die prent een bijzondere bestemming en de schilder een opdrachtgever had.

Uit de honderden bescheiden omtrent den meester en de berichten van tijdgenooten die wij bezitten, blijkt niets van zijn staatkundige overtuiging. Men kan alleen aantoonen dat hij bij de machtigste regenten der stad niet in de gunst stond. Tulp dien hij in 1632 in de anatomische les en in 1634 (³) schilderde, werd eerst burgemeester in 1654; Banningh Cock, de hoofdpersoon van de Nachtwacht in 1642,

(¹) Hofstede de Groot. Urkunden no. 195.

(²) Hofstede de Groot, Verzeichnis VI. Rembrandt. No. 136.

(³) Museum te Boston, Hofstede de Groot, Verzeichnis VI, Rembrandt. 732.

acht jaar later in 1650; Andries de Graeff, met wien hij, ook in 1642, een scheidsgerecht inriep over den prijs van zijn conterfeitsel (¹), in 1657; Jan Six, wiens geschilderd portret van 1654 is, eerst in 1691. Ook de inhalige Cornelis Witsen, wien hij later zooveel geld schuldig was, werd eerst in 1653 burgemeester. Andries Bicker die het heft in handen had, liet zich door Van der Helst schilderen.

Eerst in 1661, toen Flinck in het vorig jaar gestorven was, vinden wij Rembrandt werkzaam voor de stadsregeering. Het is niet onwaarschijnlijk dat Cornelis Witsen, die in 1660 en 1661 Thesaurier was, hem de opdracht voor de samenzwering van Claudius Civilis gaf. Maar ook hier kwam een geldvraag tusschen beide die deze wonderbaarlijke schepping van zijn ouderdom voor onze stad deed verloren gaan.

Tot welken kring zijn begunstigers dan behoorden is bezwaarlijk te zeggen. Wel blijken er evenzeer predikanten onder te zijn geweest der Hervormden en Remonstranten als leeraars der Doopsgezinden en Rabbijnen, maar dit zegt weinig. Eer beteekent het iets voor ons dat hij een geheele reeks van schilderijen, de passiestukken thans te Munchen, voor den Prins van Oranje maakte. Hoe hij dat op prijs stelde blijkt uit het fraaie geschenk dat hij Huygens in 1639 als dank voor zijn bemiddeling schonk, de gevangenneming van Simson. Hij moet ook een portret in profiel van Frederik Hendrik geschilderd hebben, dat nog niet teruggevonden is (²) en het mooie kinderkopje vroeger bij Lord Spencer (³), nu verzameling Cook te Richmond, dat volgens overlevering Willem III, in 1750 geboren, zou zijn, lijkt mij werkelijk diens trekken te vertoonen en kan zeer goed pas van 1654 of 1655 wezen. Hij schildert den Markies d'Andelot, een verwant der Oranjes (⁴); in 1644 Huygens (⁵), in 1632 zijn broeder Maurits, in 1636 zijn schoonzuster Sara van Baerle en haar man Philips van Dorp (⁶). Huygens was van den aanvang af een bewonderaar van Rembrandt en wij vinden zijn zoon Constantijn in 1663 nog in aanraking met den ouden meester. (⁷)

Al leeren wij dan ook niets betrouwbaars omtrent Rembrandts eigen overtuiging, het ligt voor de hand dat Huygens hem een opdracht van den Prins kon bezorgen.

(¹) Hofstede de Groot, Urkunden. 208.
(²) Hofstede de Groot, Verzeichnis VI. Rembrandt. 449.
(³) Hofstede de Groot, Verzeichnis VI. Rembrandt. 489. Onze Kunst 1917, na blz. 100.
(⁴) Dr. Jan Veth, de Gids, 1915, blz. 512.
(⁵) Hofstede de Groot, Verzeichnis VI, Rembrandt. 758. Schmidt-Degener, Oud Holland XXXII, blz. 221.
(⁶) Hofstede de Groot, Verzeichnis VI, Rembrandt 885 en 786. Oud Holland XXVI, blz. 66.
(⁷) Hofstede de Groot, Urkunden no. 261.

Voor een bestelling die van de stad uitging zie ik geen enkele aanleiding, al neemt het wapen met de drie kruizen zulk een groote plaats in.

Die plaats is ook wel eigenaardig. Bij de landsverdedigers zijn de mannen met het vaantje en het dekkleed, onder de laatsten, hun makkers stijgen eerst te paard, terwijl de veldheer zijn leven reeds bij den uitval waagt. Zoo wordt Amsterdam er aan herinnerd dat het zich eerst bij de landsverdediging aansloot, lang nadat de Prins goed en bloed voor de vrijheid had veil gehad. (Hier duidt ons de achtergrond het verleden aan.) Toch neemt het onder de in trouw verbonden steden de eereplaats in. Wanneer het den vorstenzetel schraagt en die bezet zal zijn, is de eendracht van het land volkomen.

Frederik Hendrik was in 1638 zeer ontevreden over de stad geweest. Zijn misnoegen had verschillende redenen. ([1]) Wat hem gunstiger stemde zal het belangrijke aandeel zijn geweest dat Amsterdam toekwam in de groote overwinning bij Duins (1639) ([2]).

Zeker is het dat hij in 1642 de stad bezocht, waartoe hij sedert 1628 niet was te bewegen geweest. Het verkrijgen der akte van survivance zal ook invloed op zijn stemming gehad hebben.

Maar waartoe al te lang te zoeken naar de besteller van een ets die niet gemaakt werd of te vragen naar een begeleidenden tekst die niet verscheen.

De Prins kan bij nader inzien van meening zijn geweest, dat in deze aangelegenheid zelfs het spreken van een Rembrandt zilver, het zwijgen goud was. „...ende alsoo syn Hoogheydt vreesde dat de *resignatie* te veel op-spraeck soude maecken, soo contenteerde hij sich met de *survivance*." Zegt Aitzema ([3]).

Wij kunnen tevreden zijn met een aannemelijke verklaring van het ontwerp en ons verheugen dat de vele treffende punten van overeenkomst, die de Heer Schmidt-Degener met de Nachtwacht aanwees, grooter beteekenis verkrijgen voor de kennis van den scheppingsarbeid onbewust in Rembrandt's geest verricht.

J. SIX.



([1]) Wagenaar II. XV, blz. 25.
([2]) Gedenkschriften van Frederik Hendrik blz. 260.
([3]) II. 748.



ABRAHAM VAN BEYEREN

(*Slot*).



VAN Beyeren was tegen 1672 in Amsterdam gaan wonen, hij bleef er waarschijnlijk eenige jaren, in 1674 was hij lid van 't Alkmaarsche schildersgilde. Uit zijn Amsterdamschen tijd kennen we enkele gedateerde stillevens, o. a. die in de verzameling Huldwalker te Hamburg, in de verzameling Dolfus, beide uit het jaar 1673 (tevens de laatst gedateerde) maar ook enkele andere, die we om de overeenkomst met deze gedateerde in dezelfde periode moeten plaatsen. Deze schilderijen hebben haast alle een venster of nis op den achtergrond, zooals dat te Brussel ([1]), dat in de collectie Höch, in de verzameling Elkins te Philadelphia, in die van Aug. Jansen te Amsterdam, bij Huldshinsky. Alleen reeds om dat venster zou men dergelijke werken in de laatste jaren van Van Beyeren's leven willen plaatsen, want het verlichten van het stilleven door middel van een raam komt juist in dien tijd, omstreeks 70 veel voor op stillevens, o. a. op die van Mignon. Iets nieuws in de schilderkunst was het voorkomen van zulk een venster echter niet. Vroeger reeds was het venster een gewichtig element in de schilderkunst, eerst bij Teniers, waar het diende tot verblijfplaats van flesschen en potjes, later maakte Rembrandt van dat gegeven een veelvuldig gebruik voor de belichting van zijn vertrekken. Vergeleken met het schilderij van Van Beyeren uit het jaar 1653 en zijn vroege vischstillevens met landschappen op den achtergrond, maar waar het landschap met het stilleven geen geheel uitmaakte zooals we zagen, doordat de verlichting niet op dat stilleven was geconcentreerd, zijn op de hierbovengenoemde schilderijen uit Van Beyeren's laatsten tijd stilleven en omgeving één geworden.

([1]) Afb. *Onze Kunst*, Juni 1917, pag. 159 in mijn artikel over de ontwikkeling van het Nederlandsche stilleven.

Merkwaardig is het, dat in de tweede helft der 19de eeuw zich dezelfde gebeurtenissen nog weer eens op andere wijze in de schilderkunst herhaalden; sommige stillevens van Courbet nam., o. a. dat met de appelen uit het Rijksmuseum te Amsterdam, missen ook die eenheid van stilleven en omgeving. Courbet wilde die eenheid wel, maar vermocht ze niet weer te geven; eerst Manet en de impressionisten wisten ze weer uit te drukken, hun schilderijen zijn meer een harmonisch geheel geworden.

Ten slotte blijven ons nog enkele werken te bespreken over, die door Van Beyeren in zijn laatsten tijd zijn geschilderd naar ik vermoed. Hiertoe behooren o. a. het stilleven uit het Mauritshuis. Deze schilderijen houden het midden tusschen het interieur en het stillevenschilderij, meestal komen er een geel koperen vijzel, een geplukte kip, soms ook ingewanden op voor. Geel, rood en zwart in donkere, warme tinten zijn de meest voorkomende kleuren op deze stillevens. Het is een combinatie, die we vooral bij Rembrandt vinden, een der redenen waarom ik dan ook vermoed, dat ze door Van Beyeren in zijn Amsterdamschen tijd, of daarna nog, geschilderd zijn, toen toch bewoonden beide schilders dezelfde stad, zoodat Van Beyeren gelegenheid had Rembrandt's kunst van nabij te leeren kennen. Bovendien deze stillevens zijn zoo vrij en gemakkelijk geschilderd, geven ons den indruk van het gewone zoo ongedwongen weer, dat dit wel werk uit Van Beyeren's allerlaatsten tijd moet zijn. Immers naar dit volkomen vrij worden zien we Van Beyeren gedurende zijn geheelen ontwikkelingsgang streven.

Behalve stillevens en bloemstukken heeft Van Beyeren ook zeegezichten geschilderd, men vindt ze in de musea te Rotterdam, te Straatsburg, in het Stedelijk Museum te 's-Gravenhage, er was er ook een op de tentoonstelling te Amsterdam ter eere van Rembrandt in 1906. Het is waarschijnlijk, dat deze schilderijen, door Van Beyeren gemaakt zijn in den tijd, toen hij in Amsterdam woonde, dus ongeveer 1672, al is het misschien niet geheel overtuigend, dat die zeeën toen juist geschilderd zijn, ons treft namelijk de overeenkomst met het werk van Amsterdamsche meesters als Jac. van Ruisdael en Allart van Everdingen. Het werk van deze schilders komt ons in de eerste plaats in de herinnering omdat de wijze, waarop de zeeën bij Van Beyeren zijn weergegeven, veel heeft van die bij genoemde schilders. Het zijn zeeën met hoogopgezweepte golven, donkere zware wolken drijven daarboven, terwijl schepen met bolle zeilen voortgestuwd worden door den storm. Wellicht dus dat Van Beyeren, toen hij met Ruisdael en



ABRAHAM VAN BEYEREN: Stilleven.
(Mauritshuis, Den Haag).

Van Everdingen in dezelfde stad woonde er ook toe kwam zulke onderwerpen te schilderen; nadere gegevens omtrent een kennismaking met deze schilders zijn er echter niet, het is daarom ook mogelijk, dat Van Beyeren het werk van deze schilders reeds eerder navolgde.

Van het leven van Van Beyeren, nadat hij in Amsterdam was gaan wonen, weten we weinig. Het laatst wat we over hem vernemen is, dat hij in 1674 lid van het Alkmaarsche schildersgilde was; waar en wanneer hij stierf is onbekend. We hebben thans de ontwikkeling van Van Beyeren's kunst in haar geheel gevolgd en zijn nu aan het slot van die ontwikkeling, aan het bespreken der algemeene en bijzondere eigenschappen van zijn kunst toe.

Van Beyeren was, zooals we zagen, een buitengewoon veelzijdig schilder, want niet alleen maakte hij allerlei soort van stillevens, maar bovendien kennen we bloem- en marinestukken van hem. Deze veelzijdigheid was voor dien tijd iets zeer bijzonders, daar de meeste 17de-eeuwsche Hollandsche stillevenschilders zelden iets anders dan

stillevens schilderen. Men ging zoover, dat men zich ging toeleggen op het maken van een enkel soort van stilleven; zoo had men schilders, die specialiteit waren in het schilderen òf van bloemen, òf van wild, òf van ontbijten. Zoo was het vischstuk de specialiteit van Van Beyeren. Van Beyeren bezat dus beide: veelzijdigheid en voorkeur voor een enkel soort van stilleven. Het specialisme, ook dat der Hollandsche stillevenschilders, leidde dikwijls tot een eigenaardig soort van dilettantisme, wanneer een nader ingaan op de dingen, een grondige studie ontbrak. Bij Van Beyeren is van dilettantisme echter geen sprake.

Een schilderij van Van Beyeren herkent men aan zijn voorkeur voor gebogen lijnen, aan de rustige compositie, aan de kleurcombinatie van rood, wit en zwart, vooral ook aan de glinsteringen en glimlichten op de voorwerpen. We vinden de zacht gebogen lijnen in de contour van zijn druiventrossen en van een broodje, in de plooien van tafelkleed of servet, tot in de loshangende schillen eener citroen toe en in de versieringen der gedreven schalen. Dikwijls was de voorliefde voor dergelijke vormen aanleiding tot het kiezen van voorwerpen, waar ze van nature reeds aan voortkwamen, liefst zelfs meer dan eens; zoo schilderde Van Beyeren de brandewijnkom om zijn twee ooren, den kreeft en de krab om hun scharen, de schalen om hun hoekigen of veelgeschubten rand. Men zou meenen, dat een stilleven, uit een aantal van dergelijke voorwerpen samengesteld, druk moest zijn, maar ze geven ons integendeel een gevoel van rust, daar er een verband is tusschen de vormen van de hierboven genoemde voorwerpen — hetzij dat de lijnen aan elkaar tegenovergesteld zijn, zooals bij de brandewijnkom, den kreeft en de krab, hetzij dat ze naast elkaar geplaatst zijn, zooals bij schalen, waar ze een gemeenschappelijk middelpunt hebben — en tusschen de vormen der verschillende voorwerpen, want in de geheele compositie is er rekening gehouden met de harmonische werking der omtrekken en lijnen.

In groote partijen zijn zijn stillevens ingedeeld, breed zijn de schaduwen. Een groote levendigheid bezitten Van Beyeren's schilderijen, doordat tal van bijzonderheden weergegeven zijn: dan eens zijn het de puntige uitsteeksels van een sterk rijpen meloen, die onze aandacht trekken, een ander maal zijn het de stelen van vruchten. Groot was het gevaar bij het weergeven van allerlei details te vervallen in het minutieuse en kleinzielige, zooals inderdaad met vele der Hollandsche stillevenschilders gebeurde. Van Beyeren's schilderijen hebben echter nooit deze eigenschappen, omdat zijn wijze van schilderen breed is, hij weet ons altijd te boeien door de uiterst fijne kleurnuances en het



ABRAHAM VAN BEYEREN: Zeegezicht.
(Museum Boymans, Rotterdam).

tintelend licht, dat op de voorwerpen ligt. Zooals we reeds zeiden vormen wit, rood en zwart de hoofdkleuren bij Van Beyeren, zijn tinten zijn eerder flets dan schel te noemen. Soms schildert hij een ruiker uit enkel witte en roode rozen, witte en roode anjelieren, witte en roode tulpen bestaande, zijn vischstillevens geven een rijke nuanceering van wit tot bruin met wat rood te zien. Op zijn stillevens is het harde geel van een citroen gedempt tot een zachter tint en over het geheele schilderij ligt dikwijls een goud-geelachtig licht. Blauw komt bij Van Beyeren uiterst zelden voor, een enkel maal als een blauw lint, dat aan een horloge is bevestigd; hij toont zich hierdoor verwant aan de geheele school van Rembrandt, waar men de blauwgroene kleuren slechts bij uitzondering aantreft, namelijk bij Aert de Gelder. Een voorwerp wordt door Van Beyeren gegeven door breede, dunne penseelstreken, die in meerdere lagen over elkaar heengeschilderd zijn, hier en daar zet hij helle lichten door druppels verf op het doek te laten vloeien, soms zijn ze tot rijen van zeer kleine tot grootere puntjes geworden, met verschillende lichtsterkten, waardoor ze op ons den indruk maken van te glinsteren en te schitteren.

Zoo hebben we dus Van Beyeren leeren kennen als een zeer be-

langrijk stillevenschilder. We zagen ook dat Van Beyeren van verschillende kanten invloed onderging. In de eerste plaats had hij veel te danken aan de Vlaamsche kunst uit het begin der 17de eeuw: het was voornamelijk Rubens' omgeving, die invloed op hem uitoefende. Een tijdlang sloot hij zich daarna aan bij De Heem, de meester wiens werk veel Vlaamsche eigenschappen toont en die langen tijd in Antwerpen woonde; in zijn bloemstukken doet hij wat een enkel punt betreft aan D. Seghers denken. In het streng-rustige van Van Beyeren's schilderijen en hun gedempte kleuren herkennen we echter het werk van den Hollander.

Bij de meeste Hollandsche stillevenschilders is het weergeven van de stofuitdrukking datgene waar het eigenlijk om gaat. Van Beyeren echter geeft bij voorkeur weer hoe voorwerpen er uitzien als zij zich in een bepaalde ruimte bevinden, waar het licht hun kleuren tempert of soms sterker doet uitkomen, hun vorm verflauwt of accentueert. Op tal van stillevens door andere schilders gemaakt was het licht eveneens een belangrijke factor bijv. op die van Kalff, doch bij hen was dikwijls de technische vaardigheid, die soms uitliep op geraffineerdheid de hoofdzaak, Van Beyeren's werk heeft dat echter nooit.

Over Van Beyeren's verhouding tot Italië hebben we nu nog te spreken. Zijn stillevens toonen een voorliefde voor de zware en massale vormen der voorwerpen en bij voorkeur verdeelt hij zijn stillevens in groote partijen. Het zijn beide eigenschappen, die een kenmerk zijn van den Italiaanschen barok; de overeenkomst met Van Beyeren wordt ons dadelijk duidelijk, wanneer men een schilderij van Van Beyeren met een Italiaansch vergelijkt, om bij de stillevens te blijven, bijv. een Italiaansch stilleven van Don Antonio uit de 17de eeuw met een van Van Beyeren. Behalve de vormen herinneren ook de warme donkere kleuren en bijna zwarte schaduwen op de schilderijen uit Van Beyeren's laatsten tijd aan Italiaansche kunst uit de 17de eeuw en wel speciaal aan de Napolitaansche school. Onder hen treft men ook voortreffelijke stillevenschilders aan als Recco, met wiens kunst die van Van Beyeren nauwe verwantschap toont.

Op de overeenkomst met Rembrandt, wat betreft de combinatie der kleuren, wezen we reeds, eveneens op die met P. de Putter, wat betreft het onderwerp en op enkele andere overeenkomsten o. a. met Van Aelst en de Fransche kunst.

Tenslotte nog iets over Van Beyeren's leven: we zagen, dat hij een zwervend leven heeft geleid, achtereenvolgens woonde hij in Leiden, Den Haag, Amsterdam, Alkmaar. Uit de bronnen vernemen we

verder, dat Van Beyeren in nauwe aanraking kwam met de schilderswereld van zijn tijd en er een niet onbelangrijke plaats innam. Zijn vader was gehuwd met de zuster van den schilder C. A. van Linschoten (¹), Abraham van Beyeren zelf trouwde met de dochter van den schilder Queborn, waardoor hij de zwager werd van Pieter de Putter. Een werkzaam aandeel in de belangen der schilders zelf nam hij door het helpen oprichten van een nieuwe schildersvereeniging te 's-Gravenhage in 1656.

Niemand zal tegenwoordig ontkennen, dat de stillevens van Van Beyeren behooren tot de belangrijkste uitingen van 17de-eeuwsche kunst. Niet altijd echter werden ze zoo gewaardeerd als thans. Tijdens Van Beyeren's leven werden ze meer dan eens slecht betaald, zoodat eens zeven van zijn schilderijen voor een enkel kleedingstuk werden gegeven (²), doch over het algemeen kan men zeggen, dat ze in de 17de eeuw zeer geapprecieerd werden. Weinig waren ze echter in tel gedurende de 18de eeuw en ook nog in het begin der 19de, tijden, waarin het schilderen van stillevens in het algemeen niet zeer hoog werd gesteld. Ongeveer 1860—'70 brak er voor de kunst een nieuwe tijd aan, die verandering ging uit van Frankrijk. Het was een periode, waarin bijna alle onderwerpen geschikt werden geacht om geschilderd te worden, ook het stilleven werd toen meer dan vroeger gewaardeerd. In dien tijd was het, dat Zola de woorden uitsprak: „Un œuvre d'art est un coin de la nature, vu à travers un tempérament." Omstreeks 1880 werd de nieuwe richting ook in de Hollandsche kunst merkbaar, men ging hier, na langen tijd, weer belang stellen in dergelijke onderwerpen als stillevens. Het eerst begonnen de kunstenaren daarmee, de stillevens van Van Beyeren o. a. vielen zeer bij hen in den smaak, wat zeer begrijpelijk is, daar de wijze, waarop hij schilderde impressionistisch is als het werk van gene. We behoeven ons dan ook volstrekt niet te verwonderen, dat bijv. Jacob Maris in zijn collectie een stilleven van Van Beyeren had (³).

Thans zijn we aan het einde ook van het laatste stuk van deze studie gekomen; ik meen, dat hiermede het overzicht van Van Beyeren's kunst thans voltooid is, en ik hoop erin geslaagd te zijn een vrij duidelijk beeld van dezen kunstenaar voor oogen te hebben gesteld.

IMA BLOK.

(¹) Oud-Holland II 135.
(²) Oud-Holland III 93.
(³) Tegenwoordig in het Stedelijk Museum te 's-Gravenhage.



INHOUD VAN DEEL XXXIII

(ZEVENTIENDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR 1918)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

KUNSTVEILINGEN

INHOUD VAN DEEL XXXIII

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

DOODSBERICHTEN

VARIA

PLATEN

N.B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een teekening van Ch. Doudelet.



Boek-, Courant- en Steendrukkerij v/h G. J. Thieme, Nijmegen.

ONZE KUNST

DEEL XXXIV

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXXIV

17e JAARGANG · 2e HALFJAAR

JULI-DECEMBER

1918



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.



HET OXAAL VAN 's-HERTOGENBOSCH



OEN Victor de Stuers in 1873 zijn beroemd geworden Gids-artikel *Holland op zijn smalst* schreef, was een der klinkendste argumenten van zijn betoog de toen nog versche verwijdering van het oxaal uit de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch. Het monument was enkele jaren te voren gesloopt, verkwanseld en spoorloos verdwenen, totdat het in Juli 1873 den schrijver in een der nieuwe zalen van het South-Kensington Museum verraste.

„Het Bossche schandaal, schreef hij, is niet uitsluitend aan de plaatselijke kerkelijke autoriteit te wijten, ook niet aan de Regeering alleen; geheel de natie, wier jaren lange onverschilligheid dergelijke feiten mogelijk maakte en verontschuldigde, draagt daarvan de schuld. Het is te hopen dat men eindelijk het kwaad zal inzien en op verbetering zal bedacht zijn; de geschiedenis van het oxaal is slechts één paragraaf uit den dikken foliant gescheurd; moge die treurige historie den slotparagraaf zijn."

Zóó heeft het nu wel niet mogen zijn, maar toch is steeds overtuigender gebleken hoezeer Nederland er, in dit opzicht, in latere jaren is op vooruitgegaan. En misschien was het Bossche oxaal de tol, die betaald moest worden om den goeden weg te ontsluiten. Voor degenen die het goed meenen met de monumentenzorg in de Nederlanden is dit kunstwerk, zooals het thans is opgesteld in het wijdsche Londensche Museum, het merkteeken van een heilzamen ommekeer, en een bestendige waarschuwing tevens. Het spant zich niet over ons heen als een triomfboog, waar we trots onder door wandelen, maar het is ons te moede als hoorden we er een stem die riep: „Buig het hoofd, fiere Brabander!" En toen dit oxaal gebouwd werd, wist men nog maar van één soort Brabanders: — het compliment steken wij dus mede in onzen zak.

Maar niet slechts om deze symbolische beteekenis, leek het mij de

moeite waard om aan dit monument eenige nadere aandacht te wijden; het is het eenige nog bekende werk van een te Namen geboren en te 's-Hertogenbosch ingeburgerd meester: Coenraet van Noremberg; het heet een repliek te zijn van het verdwenen oxaal der O. L. Vrouwenkerk te Antwerpen; het is een schakel in de ontwikkeling van het oxaal, die reikt van de vroege middeleeuwen tot de late renaissance; het ontstond in een tijd toen in de bouw- en sierkunst der Nederlanden een hoogst belangrijke omwenteling bezig was zich te voltrekken. En buiten en boven dit alles heeft het een niet te onderschatten kunstwaarde.

Het werk is, overigens, volstrekt niet onbekend. In tal van oudere en nieuwere plaatsbeschrijvingen werd het met lof vermeld; archivalische gegevens werden er over gepubliceerd, archeologische studies er aan gewijd ([1]). Maar al dit materiaal is versnipperd, ontoereikend en soms onbetrouwbaar. Vergissingen als b.v. door Ch. Piot in 1867 begaan ([2]) werden tot in den laatsten tijd blindelings herhaald; in iconografische beschrijvingen heerscht verwarring; het opschrift op het monument zelf te South-Kensington en in de catalogi is misleidend ([3]), en de kunsthistorische en esthetische beteekenis van het werk werd m. i. nooit op bevredigende wijze in het licht gesteld.

In de volgende bladzijden wil ik mijn krachten aan een vollediger kenschetsing beproeven; het is mij een hoogst aangename plicht daarbij mijn dank te betuigen aan het Bestuur van het Victoria-and-Albert-Museum, dat te mijnen gerieve een aantal nieuwe fotografieën

([1]) Een aantal oudere plaatsbeschrijvingen als die van J. van Oudenhoven (1649) en Foppens (1721), alsook de plaatwerken over de St. Janskerk van J. C. A. en L. C. Hezenmans (1895 en 1900) waren mij onder de tegenwoordige omstandigheden niet toegankelijk. Onder de geraadpleegde bronnen vermeld ik: J. C. A. Hezenmans, *De St. Janskerk te 's-Hertogenbosch en hare geschiedenis,* 1866. — Ch. Piot, *Le Jubé de la Cathédrale de Bois-le-Duc* (Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, 1867). — F. Ewerbeck, *Die Renaissance in Belgien u. Holland* [z. j. 1883—89]. — Georg Galland, *Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei,* 1890. — Ed. Marchal, *La Sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie belges,* 1895. — C. F. X. Smits, *De Kathedraal van 's-Hertogenbosch,* 1907. — Rob. Hedicke, *Jacques Dubrœucq von Mons,* 1904. — Rob. Hedicke, *Cornelis Floris und die Floris-Dekoration,* 1913, e. m. a. — Van Zuylen's archief-publicaties zijn verder vermeld.

([2]) De blunders van dezen schrijver zijn talrijk; hij zegt o. a. dat het oxaal op *Ionische* kolommen rust; van het oxaal te Doornik heet het: „élevé vers 1573 par l'architecte de Vriendt ... les statues sont de Corneille Floris," enz.

([3]) „Rood-loft from the church of St. John at Bois-le-Duc ... Dated 1625." Dit is een halve waarheid; het jaartal komt voor onder den linker boog, en heeft betrekking *op een altaar* dat daar ter eere van SS. Cosmas en Damianus werd opgericht; het oxaal zelf dagteekent van 1610—1613. Dit opschrift luidt: „DEO OPT. MAX. et Divae Virgini Mariae, Sanctisq. Cosmae et Damiano Martiribus, Hoc altare amoris, Pietasq. zelo, chirurgi buscoducenses posvere. A° 1625."

van het monument liet uitvoeren, en mij toestond deze in dit opstel af te beelden.

Tot beter begrip van het werk is het gewenscht een blik te werpen op de ontwikkelingsgeschiedenis van het oxaal in het algemeen (¹).

De functioneele elementen waaruit een oxaal is samengesteld, waren reeds in latijnsche, byzantijnsche en romaansche kerken aanwezig: een lage afsluiting (*cancelli*), meestal uit rechtstaande marmerplaten bestaande, welke het *koor* omringde, d. w. z. de plaats voorbehouden voor de zangers; twee *ambonen* of lezenaars, dienend tot voorlezing en prediking, welke meestal met deze afsluiting verbonden waren; en een balk (*trabs* of *tref*) die op zekere hoogte boven de koor-afsluiting dwars door de kerk heen liep. Deze balk werd met min of meer weelde versierd; er werden kandelaars op geplaatst en midden in of er boven vaak een groot crucifix met de figuren van de H. Maagd, St. Jan enz. In de groote kerken bleek het noodig, dien balk met stijlen of kolommen te onderschragen, en de ruimte tusschen deze stijlen werd tot op zekere hoogte aangevuld met rijk bewerkte marmerplaten.

Hiermede was dus een koor-afsluiting verkregen, waaruit zich, in het Oosten het *Iconotasis* ontwikkelde, dat in de Byzantijnsche, Armenische, Grieksche en Russische kerken een zoo belangrijke plaats inneemt. Die afsluiting gaf tevens de silhouët aan, van wat in de Westersche kerken het oxaal zou wezen; met dit verschil echter, dat een oxaal niet een eenvoudige, min of meer opengewerkte „wand" is, maar een tribune draagt, waarmee de *ambonen* organisch versmolten werden, en die weldra zoo ruim werd, dat een heel zangerkoor er plaats kon vinden; twee wenteltrappen, soms zichtbaar, soms ingebouwd in de viering-pijlers, gaven toegang tot die tribune.

Evenwel kan men niet zeggen, dat het oxaal zich *rechtstreeks* uit de hierboven beschreven elementen der vroeg-middeleeuwsche kerkinrichting heeft ontwikkeld. Er bestaat een hiatus, die samentreft met de opkomst van den zoogenaamd gothischen stijl. De geest, die de groote kathedralenbouwers van het laatste kwart der XIIe tot omstreeks het midden der XIIIe eeuw bezielde, duldde geen belemmerende koorafsluiting. De kathedraal werd opgevat als het gemeenschappelijke gebouw bij uitnemendheid, een vergaderplaats der bevolking, niet

(¹) Vgl. o. a.: Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 1854—68, vols. III en VI (*Cathédrale*, *Chœur*, *Jubé*). — Reusens, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, 1885—86, t. II, p. 248 en 575. — Aug. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, 1899, t. II, p. 66, 415 etc. — C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, 1902, t. I, p. 725, 752. — Rob. Hedicke, op. cit.

alleen voor de uitoefening van den godsdienst, maar ook voor wereldsche aangelegenheden, b.v. voor de algemeene rechtspraak, die er door den Bisschop, op grond van zijn geestelijk gezag, werd uitgeoefend. Een gothische kathedraal vergde een reusachtige open ruimte, waar de menigte zich ongehinderd kon bewegen. Van een koor-afsluiting was er in den aanvang dan ook geen sprake; het altaar kon slechts door een voorhangsel aan het oog onttrokken worden.

Tengevolge van gebeurtenissen, waarop het hier de plaats niet is om verder in te gaan, veranderde, in de tweede helft der XIIIe eeuw, de geest die de groote kathedralen had doen oprijzen; hij was te nauwernood zestig jaar lang vaardig gebleven, en had in dien korten tijd den heerlijksten bloei der bouwkunst in het leven geroepen, die de wereld heeft gekend.

Een gevolg van dien omkeer was, dat de behoefte weder gevoeld werd om het koor van het schip der kerk af te zonderen door een *oxaal*, dat, zooals we gezien hebben, *cancelli*, *ambonen* en *trabs* der oude basilieken in één monument vereenigde, en met een ruime tribune verrijkte. Langs den koortrans of kooromgang werd de afsluiting meestal voortgezet door een, deels doorluchtigen, rijk met beeldhouwwerk versierden muur, waartegen, aan de binnenzijde, de koorbanken of gestoelten werden geplaatst. Evenals de monniken in hun romaansche kloosterkerken, zouden voortaan ook de priesters, kanunniken en zangers zich in hun koor kunnen afzonderen. Het oxaal was het functioneel en decoratief belangrijkste deel van die afsluiting en bijgevolg van het kerk-interieur, en minstens drie eeuwen lang is dit zoo gebleven. Waaruit blijkt, dat het oxaal zoo maar niet met een woord valt te veroordeelen, en verleden of toekomstige sloopers niet te verontschuldigen zijn met de bewering, dat het een onnut en hinderlijk meubel is. In de meeste onzer kerken is de koor-afsluiting overigens in den een of anderen vorm blijven bestaan, hetzij als een omloopend, houten of metalen hek of balie, hetzij als een houten of steenen wand; soms vormen de koorbanken een min of meer volledige afsluiting om het koor heen.

In den vervaltijd der XVIIIe en XIXe eeuw vond men het sloopen van oxalen blijkbaar een prijzenswaardige en niet al te zware taak. Een kathedraal — begin er maar eens aan! Het staat daar als een rots; zelfs de Duitsche mortieren kregen niet alle kathedralen klein, waarop zij hebben gemikt. Men moest die barbaarsche bouwsels dan wel voor lief nemen, zooals ze er eenmaal stonden — al trachtte men ze, bij plechtige gelegenheden, zooals bij de kroning van Napoleon in Notre-



COENRAET VAN NOREMBERG, uit Namen: Het oxaal der St. Janskerk te 's-Hertogenbosch (1610—1613).
(Thans in het Victoria-and-Albert Museum, South-Kensington, Londen).

Dame, zoo goed en zoo kwaad het ging „à l'antique" te stoffeeren....

Maar een oxaal, dat is nog wat voor moker en houweel! Daar haalt ge eer van uw werk — en er werden er dan ook bij dozijnen neergehaald. Natuurlijk de schoonste en kostbaarste het eerst, en wat schatten van kunst op die wijze roekeloos zijn verwoest, kan blijken uit de fragmenten, die hier en daar nog zijn te voorschijn gekomen.

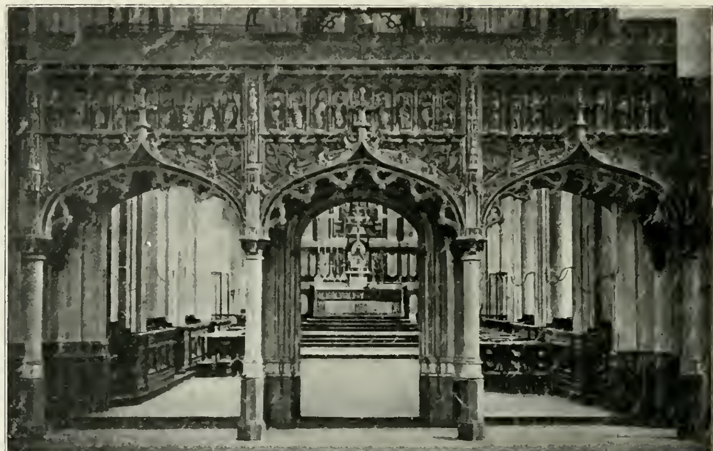
Men kan zeggen, dat van de gothische oxalen uit het beste tijdperk, die eenmaal als wonderen van bouw- en beeldhouwkunst de groote kerken sierden, zoo goed als niets is overgebleven. De oxalen van Chartres, Parijs, St. Denis, Bourges, Amiens, Rheims, in Frankrijk, zijn gesloopt; evenzoo die van Antwerpen, Gent, 's-Hertogenbosch, Mechelen, Doornik, Luik, in de Nederlanden [1]. Slechts in kleinere of meer afgelegen plaatsen ontsnapten zij aan de vernielingswoede; zij behooren meest tot het laatste tijdperk der Gothiek, of tot de renaissance, en geven slechts een flauw denkbeeld van wat elders ten onder is gegaan. Vooral in onze gewesten zijn de gegevens omtrent de vroegere oxalen zeldzaam of onbetrouwbaar, zooals b.v. het geval is met de meeste afbeeldingen op oude schilderijen of prenten.

Zooveel echter is zeker, dat wij den vorm van het gothische oxaal van Frankrijk hebben overgenomen, evenals wij het deden met de vormen der gothiek in het algemeen; die loot van den Franschen stam kwam op onzen bodem tot eigen, krachtige ontwikkeling en bleef met taaie levenskracht bloeien, lang nadat de stam zelf door de vormen der renaissance was overwoekerd en verstikt.

Het oudste oxaal, dat wij hebben behouden, is dat van de St. Pieterskerk Leuven; het dagteekent van 1188, en is dus bijna twee-en-eenhalve eeuw jonger dan de verdwenen meesterstukken der Fransche gothiek. Ondanks het late tijdperk is het uiterst sober van stijl en doet in zijn grooten eenvoud als het ware reeds den klassieken vorm der wedergeboorte voorgevoelen.

Toch zou de verdere ontwikkeling den weg niet volgen, die hier reeds aangewezen scheen. Er kwam onrust in de Gothiek, zij streefde naar steeds weelderiger versiering, naar steeds grooter complicatie van lijn; zoo ontstonden, in de eerste helft der XVIe eeuw, de oxalen te Walcourt, te Lier, te Averbode (overgebracht naar Tessenderloo), te

[1] Het meerendeel onzer gothische oxalen vielen reeds den beeldenstorm ten offer; maar ze werden op vele plaatsen hersteld of in renaissance-stijl heropgebouwd, en in de XVIIIe of XIXe eeuw andermaal neergehaald. Het vroegere, gothische oxaal van 's-Hertogenbosch werd in 1581 door den torenbrand vernield, na reeds door de beeldstormers beschadigd te zijn geweest.



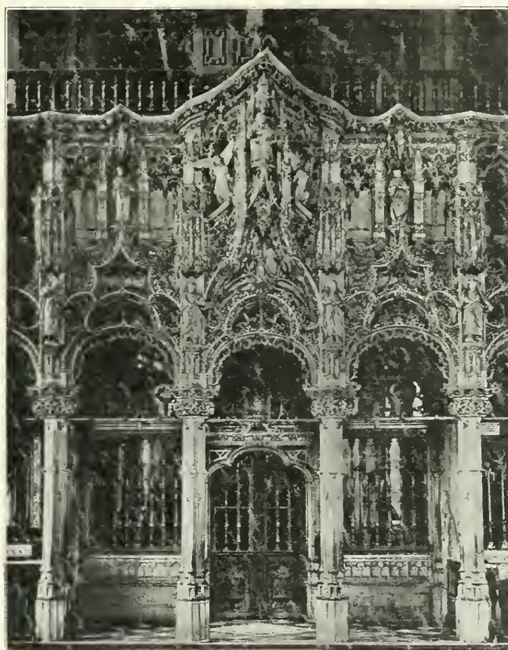
Het oxaal der St. Pieterskerk te Leuven (1488).

Aerschot. De hoofdvorm bleef behouden: een tribune gedragen door drie bogen — met dit verschil echter, dat de zijkanten niet rechthoekig maar schuin naar de voorzijde toeliepen, zoodat men van voren niet drie, maar vijf grootere en kleinere bogen te zien kreeg. Eindelijk zou Meester Jan Bertet in het oxaal te Dixmude [1] alle banden verbreken, en vrijen teugel vieren aan de uitbundigste fantazie. Hier schijnt de Gothiek wel haar laatste woord te hebben gesproken, althans het lijkt onmogelijk om in die richting nog een stap verder te doen.

Dit oxaal werd begonnen in 1536 en in 1543 voltooid. Juist omtrent denzelfden tijd (1535—1548) richtte Jacques Dubroeucq in de Ste. Waltrudiskerk te Bergen (Henegouwen) zijn beroemd geworden oxaal op; het werd afgebroken, maar de bewaarde brokstukken benevens een ontwerp-teekening in het Staatsarchief te Bergen maken het mogelijk, zich daarvan een vrij volledig denkbeeld te vormen [2]. Hier heeft de Renaissance de Gothiek voorgoed verdrongen. Weliswaar verschilt de structuur niet bijster veel van het gothische type, dat we reeds te Leuven aan-

[1] Ten onrechte werd dit oxaal herhaaldelijk toegeschreven aan Urbanus Taillebert. Reeds in 1874 publiceerde W. H. James Weale de oorkonden, waaruit de naam van den maker blijkt. (*Les Eglises du Doyenné de Dixmude*, 2e partie, pp. 138—140). Taillebert verving alleen de door de beeldstormers vernielde beeldjes. Het heele oxaal werd in 1914 door de Duitschers tot puin geschoten.

[2] Vgl. Rob. Hedicke, op. cit., en *Neue Dubroeucqstudien*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1912, p. 402.



JAN BERTET: Het oxaal der St. Nicolaaskerk te Dixmude (1536—1543; vernield in 1914).

troffen, en we weten inderdaad uit de oorkonden, dat Dubroeucq, naast andere voorbeelden, dit oxaal voor zijne opdracht bestudeerde; maar hij transponeerde het in de taal der Renaissance; de laat-gothische paanderbogen werden door tongewelven met caissonversiering vervangen; de gothische profileeringen door „klassieke" pilasters; de heele decoratie werd op zijn Italiaansch opgevat en uitgevoerd.

Hiermede schiep hij het type van het renaissance-oxaal. Toen Cornelis Floris in 1570—73 het zeer belangrijke oxaal te Doornik oprichtte, volgde hij Dubroeucq's voorbeeld, onder wijziging der proporties, zooals de reusachtige afmetingen der aloude kathedraal dit vergden.

En te Doornik zijn we beland bij het model, dat (via Antwerpen) te 's-Hertogenbosch vrij getrouw werd nagevolgd, en dat voortaan een stereotype vorm zou blijven ([1]).

([1]) In zijn Gids-artikel schreef Victor de Stuers: „In Noord-Nederland, geloof ik, was het oxaal van 's-Hertogenbosch het eenig overgeblevene." Dit is niet heelemaal juist. Er bestaan b.v. nog laat-gothische oxalen in de kloosterkerk te Ter Apel (Groningen; afgeb. *Bullet. Ned. Oudhk. Bond*, Juli 1917, afb. 32), en in de St. Joriskerk te Amersfoort (begin XVIe eeuw; afgeb. Weissman, *Gesch. Ned. Bouwk.*, afb. 71). Een renaissance-oxaal dat in de constructie veel overeenkomst heeft met dat van Den Bosch, maar van geringere kunstwaarde, treft men aan in de Cunerakerk te Rhenen (afgeb. Weissman, afb. 67, en in *Het Huis*, Dec. 1915, p. 377). Vermelding verdient nog de zoogen. „kraak" in de kerk te Oosterend bij Bolsward, een oxaal van eikenhout met twee verdiepingen, vervaardigd in 1554 en gemerkt Heinr. H. (waarschijnl. Hendrik Hagart, leerling van Corn. Floris;

Wanneer we vóór het monument staan, en we lezen het groote bord met den naam: COENRAAD VAN NOREMBORGH OF NAMUR, dan is onze eerste vraag: wie was die Coenraad van Noremborgh eigenlijk? Voorzeker is het geen beroemde naam uit de kunstgeschiedenis der Nederlanden, en we zouden hem geen ander werk kunnen toeschrijven. Heelemaal onbekend is hij echter niet.

Een *Conrad de Nuremberg* wordt vermeld in de lijst der bouwmeesters van het Graafschap Namen, gaande van Philips den Goede tot Karel II (1). Hij volgde in 1571 in genoemde hoedanigheid een zekeren Michel Votron of Voutron op, en werd, in 1595, na zijn dood, door een Charles Misson opgevolgd.

In 1607/8 wordt aan een *Coenraet Coenraels van Norenberch, geboren tot Namen*, het recht van Poorterschap te 's-Hertogenbosch verleend (2). Deze is de maker van het oxaal, en zonder twijfel de zoon van den hooger gemelden bouwmeester (3). Over de oprichting van het oxaal zelf, met een onverkwikkelijken nasleep van verschillende processen, zijn de bronnen overvloedig: rapporten der kerkmeesters, beslissingen der stedelijke regeering, stadsrekeningen, vonnissen van den raad van Brabant enz. (4).

In December 1610 werd den kunstenaar de opdracht gegeven; het oxaal moest binnen de twee jaar voltooid zijn, en een prijs van elf duizend gulden er voor betaald worden. Maar achteraf ontstond een geschil naar aanleiding van de aan het oorspronkelijke ontwerp toegebrachte veranderingen en toevoegingen. De kunstenaar eischte hiervoor een hooge extra vergoeding, welke door de opdrachtgevers geweigerd werd. Wij zullen het verloop van het lange geding hier niet in zijn verschillende phasen volgen: er komt geen eind aan de extra betalingen en kosten van allen aard, welke de Stad 's-Hertogenbosch

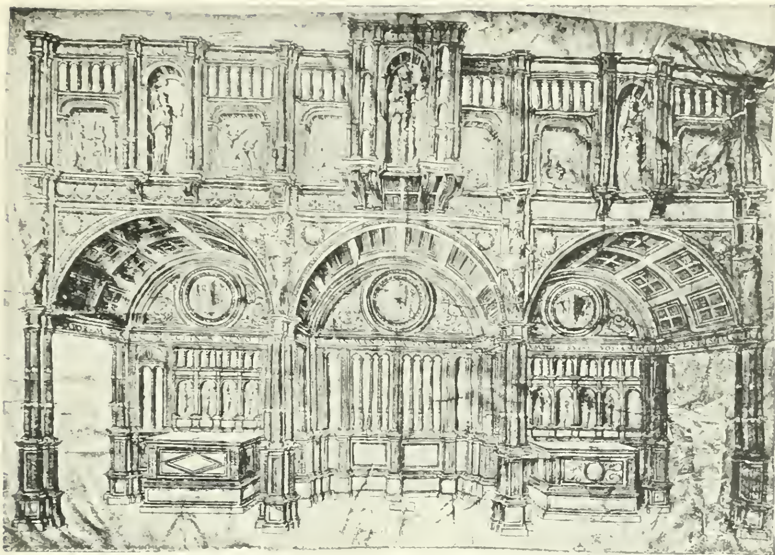
afgeb. *Friesche Oudheden*, 1879, pl. 19; WEISSMAN, afb. 90; vgl. ook BOELES, *Bullet. Oudhk. Bond*, IV, 109). Mogelijk zijn er méér, wat ik op het oogenblik niet kan nagaan. — In België zelf zijn er nog een paar oxalen uit Coenraet van Noremberg's tijd, die mij enkel bij name bekend zijn, nl. het oxaal der St. Elisabethskerk te Bergen, door Jan van Beaurin (1601), en dat in de St. Pieterskerk te Lessines, door Jan van Hertsem (1615). Herhaalde pogingen om van deze werken afbeeldingen te verkrijgen bleven vruchteloos; ik vermeld ze hier enkel voor memorie. Het zijn blijkbaar werken van het Floris-type (vgl. HENRY ROUSSEAU, *La Sculpture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1911, p. 19 en 21).

(1) A. PINCHART, *Archives des Arts, Sciences et Lettres*, 1re série, 1860, t. I, p. 179.

(2) R. A. VAN ZUIJLEN JR., *Inventaris der Archieven van de Stad 's-Hertogenbosch*, 1863—1866, 2e deel, p. 1175.

(3) A. VON WURZBACH, (*Niederl. Künstlerlexikon*) verwart vader en zoon en begaat andere onnauwkeurigheden.

(4) Vgl. VAN ZUIJLEN, op. cit., pp. 1205, 1212, 1216, 1217, 1220, 1221, 1222, 1223, 1226, 1228, 1231, 1246 enz. — HEZENMANS, op. cit. — en de *Bijlagen* aan het slot van dit opstel.



JACQUES DUBRŒUCQ: Het oxaal der Ste. Waltrudiskerk te Bergen (Henegouwen). (1535—1548). Volgens de ontwerp-teekening in het Rijksarchief aldaar.

uit dien hoofde te boeken had. En al spandeerde men b.v. op 8 Mei 1614 28 gulden „ter cause van wyn ende oncosten byden gecommitteerden deser Stadt, neffens den kerkmeesteren van St. Janskercke, int communiceeren met Mr. Coenraat van Nooremberch" — men werd het met den meester niet eens; — want op 15 September van hetzelfde jaar had men andermaal 15 gulden te verteeren „ter cause van wyn, in 't maecken vande rescriptie tegen Mr. Coenraat van Noorenberg gedroncken". De „beeldsnyders" Jeronimus de Quesnoy en Hans van Mildert moesten in de aangelegenheid als experten respectievelijk uit Brussel en Antwerpen ontboden worden, en men had item zooveel te betalen voor hunne „vacatien ende voagie" — om verder niet te spreken van „seeckere schrifturen ende rapporten" of „vacatien ende besoignen ter cause van den oxael".

Ondanks al den wijn en de schrifturen werden fabriekmeesters en schepenen bij vonnis van den Raad van Brabant te Brussel, op 9 Mei 1616 veroordeeld om den meester, behalve de bedongen 11.000 gulden, nog 6.000 gulden met interessen en kosten te betalen. En op 6 Juli 1618

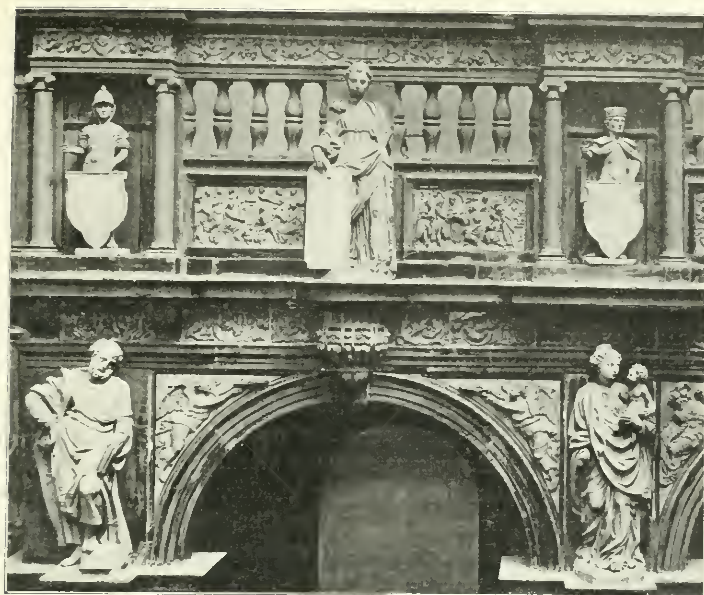
betaalde men den kunstenaar andermaal 700 gulden, volgens Hezenmans als transactie op een nieuwe vordering van 2101 gulden door hem tot vergoeding van bouwmaterialen ingesteld. Een verdere vordering na de reductie der stad (1629) ingediend, werd afgewezen. Niettemin zag de Stadsregeering zich genoodzaakt geld op te nemen, om zich van hare schuld te kwijten; Hezenmans zegt dat ook de fabriekmeesters persoonlijk tot de kosten schijnen bijgedragen te hebben, en genoodzaakt waren daartoe vaste goederen te verkoopen. Hoe zou het den vroeden vaderen van Den Bosch wel te moede zijn geweest, indien zij geweten hadden dat hun zoo duur betaald oxaal twee-en-een-halve eeuw later voor een appel en een ei zou worden verkwanseld? ([1])....

In ieder geval liet Meester Coenraet zich de kaas niet van het brood halen, en uit alles blijkt dat hij in hoog aanzien stond. Het is dan ook des te meer te verwonderen, dat geen spoor van eenig ander werk van zijne hand is overgebleven, althans niet bij name bekend. Men mag gerust veronderstellen dat er zulk werk in België of in Nederland schuil gaat onder de massa van het naamlooze XVIIe-eeuwsche beeld- en sierwerk. Of het gedenkteeken van Bisschop Gisbertus Masius in de St. Janskerk aan hem mag worden toegeschreven weet ik niet, en kan ik voorloopig niet beoordeelen. Wellicht kunnen de hierbij gaande afbeeldingen er toe bijdragen om, door vergelijking, vroeg of laat iets méér van zijn arbeid aan het licht te brengen.

Deze afbeeldingen maken een wijdloopige beschrijving dan ook overbodig; ik zal mij dus tot enkele iconografische aanwijzingen beperken ([2]). Aan de voor- of Westzijde, boven de gekoppelde kolommen rijzen vier standbeelden op: rechts en links St. Pieter en St. Pauwel, daar tusschen O. L. Vrouw met het Kind en St. Jan de Evangelist, patroon der kerk. Vijf andere standbeelden zijn, ter hoogte der balustrade, op een console geplaatst, boven den sluitsteen van elken rondboog: drie aan den voorkant en één aan elken zijkant; deze vijf standbeelden zijn min of meer verminkt: de armen en de attributen ontbreken meestal; ze zijn als volgt te identificeeren: aan de zijkanten (ten Noorden): *de Gerechtigheid;* (ten Zuiden): *de Vrede:* aan de voor- of Westzijde: *het Geloof, de Liefde, de Hoop.* Met andere woorden: de drie theologische Deugden (Fides, Caritas, Spes), één der cardinale

([1]) De verkoop bracht *f* 1200 op (1867): de afbraak kostte *f* 2000; in 1871 ging het voor £ 900 over in het bezit van het South-Kensington Museum.

([2]) Vgl. de *Memorie aengaende den aelbasterde belden* etc. aan het slot van dit opstel (Bijlage V).



COENRAET VAN NOREMBERG: Linkergedeelte van het oxaal.

Deugden (Justitia) en één allegorische figuur: *Pax*. Deze laatste springt, iconografisch, wel eenigszins uit den band; immers duldt de traditie te dezer plaatse wel voorstellingen van de Zeven Deugden, van Evangelisten, Apostelen of Kerkvaders, naast bas-reliefs met tooneelen uit het leven van Christus, maar een allegorische figuur als *Pax* is hier, voor zoover ik weet, wel iets nieuws.

Maar o! hoe goed kunnen wij, menschen van 1918, ons voorstellen, dat onze voorvaderen in 1610 een heel bijzondere plaats aan het beeld der *Vrede* inruimden, wanneer wij er aan denken dat juist het jaar te voren het Twaalfjarig Bestand was gesloten ....

De vier nissen waarmee de balustrade geflankeerd is, bevatten schilddragers; deze moesten voorstellen: „een antiquis gestoffeert manspersoon, ende in zynen schilt d'wapen van Brabant"; — „het belt van hartoch Godefridus, fundateur deser Stadt van Shertogenbossche hebbende zyn wapen in synen schilt"; — „een manspersoon met eenen laurcrans opt hooft, antiquis geeleet, hebbende in zynen schilt het



COENRAET VAN NOREMBERG: De Dorstigen laven.
(Een der in 1917 weergevonden reliefs van het oxaal).

wapen van de Ertshertoghen Aelbert ende Isabella"; — en „eenen Wildeman, hebbende in zynen schilt de wapen deser stadt 'Tshertogenbossche". — De eenmaal „geschilderde" wapenteekens zijn verdwenen.

De kleine rechthoekige relievo's welke om de balustrade heenloopen stellen voor: zijkant ten Noorden „de Geboirte Christi" en „dofferande der drye coninghen" (¹); voorkant: „de Bruyloft, daer van water wyn worde gemaekt": „daer Christus met vyff garstebroykens ende twe vischkens de schair spysde": „de transfiguratie opten berch Thabar"; „daer (Christus) in den hoff worde gevangen": „Ecce homo"; „daer Christus ter erden liggende, geeruyst worde": ten Zuiden: de Verrijzenis en de Hemelvaart (²). Deze iconografie werd aangevuld door het groote crucifix dat sedert 1592 te dezer plaatse hing, en dat in 1632 verdween.

Aan de koorzijde moesten, volgens de *Memorie* en het besluit der Schepenen, nog acht relievo's komen, voorstellende het Laatste Oordeel en de Zeven Werken van Barmhartigheid, benevens een beeld van den Salvator. Te Londen echter staat het oxaal niet vrij, maar werd met de achterzijde tegen den zaalwand aangebouwd. De middenarkade is als een doorgang opengelaten, doch aan de achter- of koorzijde is er niet anders van het werk te zien dan de twee kolommen die dezen doorgang flankeeren, met archivolt en hoekvelden. „De achterzijde is verloren" schreef Victor de Stuers in zijn Gids-artikel; „de brokstukken ervan moeten zich nog in de St. Janskerk en in handen van enkele particulieren bevinden". Op mijne navraag was Dr. J. Kalf zoo vriendelijk mij (in 1916) mede te deelen, dat hem omtrent het bestaan van zulke fragmenten in Nederland niets bekend was.

Ondertusschen is men ook in het Victoria-and-Albert Museum zelf op zoek gegaan, en korten tijd geleden ontdekte men boven op het oxaal een paar manden met oude, gebroken marmerplaten, die daar

(¹) Zooals het werk thans is opgesteld komt de *Offerande* het eerst; in plaats van de *Geboorte* heeft de kunstenaar eigenlijk de *Aanbidding der Herders* voorgesteld.

(²) Deze beide onderwerpen worden niet in de *Memorie* vermeld.



COENRAET VAN NOREMBERG: Rechtergedeelte van het oxaal.

ongetwijfeld sedert bijna een halve eeuw vergeten waren. Die stukken bleken niet anders te zijn dan de ontbrekende reliefs! Onder de intelligente leiding van den heer R. P. Bedford, assistent aan de afdeeling Architectuur en Beeldhouwwerk, is men er in geslaagd deze fragmenten weer samen te voegen, en de acht relievo's geheel compleet te herstellen. Het is ons een voorrecht daarvan enkele afbeeldingen te kunnen geven. Van het Salvator-beeld en van het sierwerk dat ongetwijfeld ook aan de achterzijde moet bestaan hebben, ontdekte men echter geen spoor, zoodat vooralsnog geen volledige reconstructie mogelijk is, bijaldien men er ooit mocht toe besluiten om het monument op meer rationeele wijze op te stellen.

Thans blijft nog het meer decoratieve beeldhouwwerk te vermelden: de engelenfiguren, kronen en horens van overvloed dragende, in de hoekvelden der bogen; de metopen- en -triglyphenfries boven de gekoppelde kolommen; de vruchtenkorf-consolen boven de sluitsteenen der bogen, en de arabeskenfries die daarachter loopt; en ten slotte de



COENRAET VAN NOREMBERG: De Zieken verplegen.
(Een der in 1917 weergevonden reliefs van het oxaal).

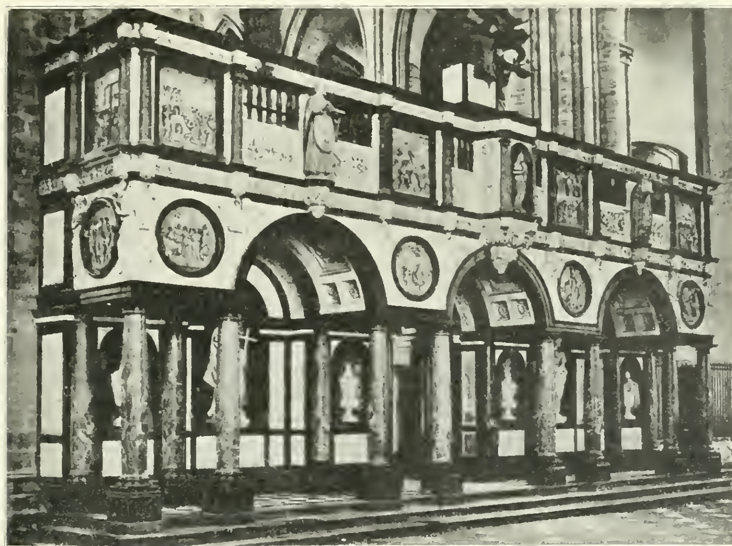
fries van het hoofdgestel der balustrade. Al dit beeldhouwwerk is in albast; de schachten der kolommen en kolonnetten in rood geaderd marmer; de architraven, archivolten, kroonlijsten enz. in zwart marmer of „toetssteen". Tien koperen kandelaars, gegoten 'door Anthony Janssen, „keteler", prijken boven op het oxaal.

*

Wij merkten reeds op, dat het werk in rechte lijn afstamt van de oxalen van Jacques Dubroeucq, te Bergen, en van Cornelis Floris, te Doornik. Vooral met dit laatste werk gaat de overeenkomst zeer verre, zooals bij een vergelijking der afbeeldingen dadelijk in het oog springt. Te 's-Hertogenbosch is echter de (ook in gothische oxalen veelal aanwezige) uitsprong, dienende als lezenaar, verdwenen. En, constructief, is er grooter onderscheid. Dubroeucq zoowel als Floris lieten de tribune rusten op drie tongewelven met caisson-versiering, geheel naar den geest der renaissance. Meester Coenraet echter verkoos drie kruisgewelven op ribben, en deed daarmee, chronologisch, een flinken stap achteruit. Hoe kon hij, zeventiend'-eeuwer, grooter hulde brengen aan de nog steeds niet verwurgde traditie der Gothiek, dan door hier een constructieven vorm toe te passen, die juist de sleutel tot de gothische architectuur in al haar luister is geweest? Biologen zouden spreken van een reversie-verschijnsel. Maar Meester Coenraet wist wel



COENRAET VAN NOREMBERG: De Gevangenen bezoeken.
(Een der in 1917 weergevonden reliefs van het oxaal).



CORNELIS FLORIS: Het oxaal der kathedraal van Doornik (1570—1573).

wat hij deed. Floris' tongewelven vallen zwaar op de zuilen neer, en een horizontaal vlak dekt de ruimte er tusschen en sluit het oxaal aan de zijkanten ongracelijk af. De kruisgewelven veroorloofden den bouwmeester te 's-Hertogenbosch om de kolommenkoppels ook in de diepte met rondbogen te verbinden, waardoor zijn constructie heel wat luchtiger en gespierder werd (¹). Hij had echter met een eenvoudig kruisgewelf zonder ribben hetzelfde resultaat kunnen bereiken. Ribben en sluitsteen zijn een niet te miskennen concessie aan den ten onzent zoo diep ingeworteldden geest der Gothiek — en het feit verdient onze aandacht.

Een gelukkige innovatie van Coenraet van Noremberg was ook om elk kolommenkoppel met een „dorisch" hoofdgestel te verbinden. Floris had slechts een architraaf boven zijn kolommen laten loopen, aan één stuk met de archivolten verbonden, en die architraaf schijnt,

(¹) Daarentegen moest hij, om het bouwwerk staande te houden, zijn toevlucht nemen tot ijzeren ankers, die te Doornik niet voorkomen; maar ook hierin volgde hij het voorbeeld der gothische architecten, die onvermijdelijk denzelfden kunstgreep moesten gebruiken wanneer hun oxaal niet zijdewaarts tegen de pijlers der viering kon aanleunen. Steunbeeren waren hier, esthetisch, bezwaarlijk aan te brengen.



COENRAET VAN NOREMBERG: Schilddrager.

op het oog, niet berekend voor de er op rustende massa. Door sterkeren uitsprong der kroonlijsten en het plaatsen der beelden boven ieder zuilenkoppel verkreeg Meester Coenraet ook meer lijn en leven in zijne constructie, die heel wat slanker en veerkrachtiger op haar voetstuk staat dan het eenigszins logge monument van Cornelis Floris.

Beschouwen we het beeldhouwwerk, en vooral het decoratieve beeldhouwwerk, dan valt een verregaande verwantschap met Corn. Floris niet te miskennen. Floris was zijn loopbaan als decorateur begonnen, en hij is dit in hoofdzaak gebleven; ongetwijfeld zijn architectonische scheppingen als het Stadhuis en het Oostersch Huis te Antwerpen van groote beteekenis; onpersoonlijker schijnen zijne gebeeldhouwde figuren; maar zijne oorspronkelijkheid ontwikkelt zich met volle kracht in zijn sierwerk, en hiermede heeft hij dan ook den stempel gedrukt op de kunst van zijn tijd en van zijn land.

De friezen die om het oxaal van 's-Hertogenbosch loopen, met hun „grotissen" en „compartementen", hun festoenen en arabesken, hun ranken en vruchten, hadden evengoed uit Floris' werkplaats kunnen komen. Geheel op Floris geïnspireerd zijn de kleine maskers die hier en daar komen kijken, en de engelen met kronen of hoornen van overvloed in de hoekvelden der bogen, die in vrijwel gelijken vorm op tallooze werken van Floris zijn te vinden, b.v. op den gevel van het Antwerpsche Stadhuis, op de graftomben te Koningsbergen, te Roskilde enz. Aandacht verdient nog het motief van een hangenden vruchtenkorf, dat tusschen de zuilenkoppels is aangebracht, en, op grooter schaal, als console onder de groote beelden der balustrade. Ook dit motief gebruikte Corn. Floris, nl. in den Sakramentstoren te Zoutleeuw en in het oxaal te Doornik. Zooals R. Hedicke reeds opmerkte, is het een adaptatie, in renaissance-vorm, van de rijkbewerkte, laat-gothische consolen, zooals die b.v. aan de oxalen van Lier, Tessenderloo en

Aerschot te vinden zijn. Evengoed als in de constructie, laat de sluimerende Gothiek ook hier weer haar oude rechten gelden.

Van de figuratieve relievo's op de galerij valt niet veel te zeggen: ze zijn weinig karakteristiek; herinneringen aan het Vlaamsche houtsnijwerk der vorige eeuw mengen er zich met Italiaansche invloeden; ze verheffen zich niet boven den rang van middelmatig atelierwerk.

Persoonlijker is de meester in de grootere beelden. De schilddragers staan er kranig voor, al stoorde de beeldhouwer zich, ondanks de antieksche kleedij, blijkbaar aan geen „kanôn": hun hoofden zijn veel te groot. Niettemin is b.v. het als Imperator uitgedost figuurtje geen kwaad stuk beeldhouwwerk; hertog Godefridus heeft wel een expressieven kop.



COENRAET VAN NOREMBERG: Caritas.

Curieus zijn de vrouwenbeelden; ik zeg curieus, want mooi zijn ze eigenlijk niet. Ze hebben een eigenaardigen, vreemden trek. Zie de *Caritas* b.v. met haar wat gebogen hoofd, wijde neusvleugels, vooruitspringende bovenlip; zij glimlacht, schijnt het, en droomt, maar de steile blik uit hare wijd uit elkaar staande oogen heeft iets verontrustends; de *Fides* die zich met haar wetstafels en afgebroken kruis geducht schijnt te vervelen, ziet er ontevreden en huisbakken uit; de O. L. Vrouwenfiguur, een rij lager, lijkt wel een onnoozel sloofje. Waar heeft de meester deze types vandaan? Ze zijn wat ongewoon in de kunst der Nederlanden, en kunnen er wellicht, meer dan eenig ander detail, toe bijdragen, om méér werk van Coenraet van Noremberg te identificeeren. De overige, hier niet genoemde vrouwenbeelden, vertoonen minder uitgesproken karaktertrekken.

In de drie groote manstiguren boven de kolommen vertoont de meester zich misschien wel op zijn best; er zit heel wat beweging in; ze staan daar met een Michelangesken zwaai. De koppen zijn inderdaad expressief en edel van snit; men kan b.v. den St. Pieter een zekere grandezza niet ontzeggen. De draperieën, ondertusschen, zijn slap; de mantel van St. Jan lijkt wel gedeukt plaatmetaal.



COENRAET VAN NOREMBERG: St. Petrus.

Het opmerkelijke in dit beeld- en sierwerk is het uiteenloopende karakter der verschillende onderdeelen. Met de zooeven vermelde heiligen-beelden staan we midden in de Barok: meest al het verdere beeldhouwwerk, en vooral het sierwerk behoort tot de klassieke Renaissance; enkele details ontleenen hun vormen eenvoudig aan de Gothiek.

Het spreekt vanzelf dat men al dit werk niet aan één en dezelfde hand kan toeschrijven. Meester Coenraet werd geholpen. Tot hoeverre? Dit valt moeilijk na te gaan. In ieder geval schijnt deze medehulp van meer ondergeschikten en ambachtelijken aard te zijn geweest. In alle ontwerpen, contracten, processtukken wordt alleen en uitsluitend zijn naam genoemd; hadde eenig kunstenaar van beteekenis met hem samengewerkt, er ware allicht een spoor in de oorkonden van overgebleven. Waarschijnlijk lijkt het mij, dat hij de uitvoering van het sierwerk aan een door Corn. Floris geschoold steenkapper heeft overgelaten. Bij gebrek aan eenige andere aanwijzing moet het figuratieve beeldhouwwerk dan aan hem zelf worden toegeschreven. En in ieder geval blijft hij alleen voor conceptie en uitvoering van het geheel verantwoordelijk, en het feit dat hij zoozeer van elkaar verschillende stijlen en vormen in zijn werk heeft geduld, blijft bestaan.

Is dit een welbewust en gewild eclectisisme, zooals wij het in de XIXe eeuw al te goed hebben gekend? Ik geloof het niet, en meen hier vooral een voorbeeld te zien van het gelijktijdig voortleven van verschillende strekkingen in de kunst, van verouderde kunstvormen, die niet door de nieuwere *vervangen* worden, maar met verbazende levenslevenskracht *er naast* blijven voortbestaan.

In de kunstgeschiedenis, evenals in ieder andere wetenschap, leidt

de zucht tot rangschikken gereedelijk tot een willekeurige verdeeling in vakjes en hokjes van wat in de werkelijkheid geheel dooreengestrengeld is; en zulke verdeeling geeft ons veelal een geheel verkeerden kijk op het werkelijke verloop der ontwikkeling.



COENRAET VAN NOREMBERG: St. Jan de Evangelist.

Vooruitstrevend schijnt Coenraet van Noremberg ondertusschen niet te zijn geweest. Zijn oxaal dagteekent van 1610—1613 en gaat, op enkele oudere vormen na, in hoofdzaak terug tot Corn. Floris, wiens werkzaamheid tusschen de jaren 1546 en 1575 valt.

Toen men over dit oxaal begon te onderhandelen, was er sedert twee jaar een jong schilder uit Italië in de Nederlanden teruggekeerd; die jonge schilder voerde heel wat in zijn mars: hij heette Pieter-Pauwel Rubens. En in die mars zaten o. a. de teekeningen voor zijne (pas later uitgegeven) *Palazzi di Genova*. Toen hij in 1611 zijne woning op den Wapper, te Antwerpen, begon te bouwen, benuttigde hij het daar verzamelde materiaal, en hiermede deed de Barok voor goed haar intrede in onze architectuur.

De portiek, die hij tusschen binnenplaats en tuin zijner woning oprichtte, heeft de silhouët van een oxaal; en het is leerzaam om deze portiek met het gelijktijdige werk van Coenraet van Noremberg te vergelijken. Rubens neemt een loopje met de klassieke vormen, welke Coenraet van Noremberg gewetensvol had toegepast. De middenste rondboog vervangt hij door een Michelangeske poort met gebroken hoeken; van een entablement laat hij slechts fragmenten over; hij plakt een fronton tegen den opgaanden wand, en breekt het in drie stukken om ruimte te maken voor nissen met borstbeelden — in een woord: hij is bezeten door den demonischen geest der Barok. Had hij hiermee het nieuwste snufje uit Italië meegebracht? Geenszins. Michelangelo's Porta Pia en Alessi's Genueesche paleizen — Rubens' architectonisch



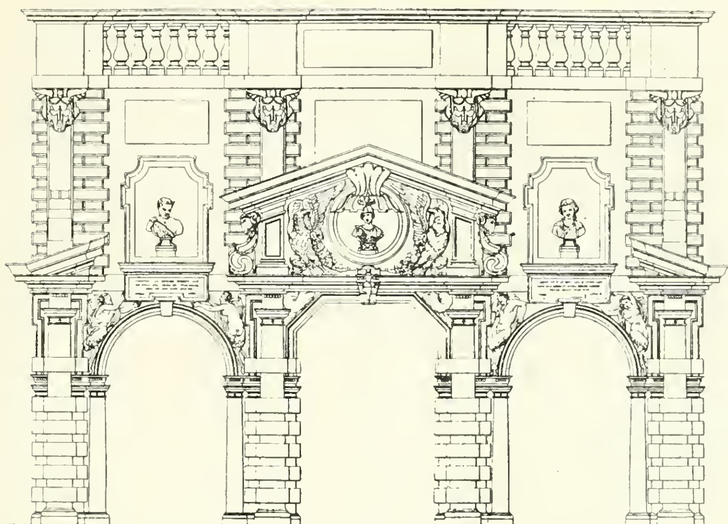
COENRAET VAN NOREMBERG:
St. Paulus.

evangelie — stonden er al zoowat een halve eeuw. Ze behoefden bij de levendige betrekkingen tusschen Noord en Zuid ten onzent niet onbekend te blijven. Maar er was Rubens' temperament noodig om dien stijl, of liever die strekking, ten onzent wortel te doen schieten en tot iets geheel eigens te ontwikkelen. Of de Nederlandsche architectuur hiermede gebaat was, laat ik hier in het midden. Het eenige, waarop ik wilde wijzen, is het chronologisch samentreffen van het oxaal van 's-Hertogenbosch met het Rubenshuis te Antwerpen, en de haast chaotische verscheidenheid die op dat tijdstip in onze bouwkunst heerschte.

De Barok zou, overigens, onder den machtigen invloed der Jezuïeten, weldra triomfant uit dien chaos te voorschijn treden. Het oxaal zou allengs zijn beteekenis en zijn oorspronkelijke functie verliezen; er werden nog wel oxalen opgericht [1], maar dan veelal aan het westelijk einde van het schip, in den vorm eener eenvoudige galerij of tribune; ook nu nog geeft men den naam van „oxaal", of, volksetymologisch „hoogzaal", aan een soms te dier plaatse uit hout en ijzer opgetimmerden vloer met borstwering, zonder eenigen architectonischen vorm, waarop zangers, organist en muziekanten hun plaats vinden — maar die met een eigenlijk oxaal weinig of niets meer te maken heeft.

*

[1] Zulke oxalen van lateren datum zijn b.v. te vinden: in de St. Vincentiuskerk te Soignies (volgens Reusens: 1641); in de St. Jacobskerk te Antwerpen (1669); in de Salvatorskerk te Brugge (1679—1682); in de St. Baafskerk te Gent (1764). Broeder Huyssens († 1637) ontwierp een oxaal of galerij voor de Jezuïetenkerk te Brugge, dat niet werd uitgevoerd, maar waarvan de belangwekkende teekening in het archief der St. Carolus-Borromeuskerk te Antwerpen wordt bewaard (afgeb. Joseph Braun S. J., *Die belgischen Jesuitenkirchen*, 1907, p. 135).



P. P. RUBENS: Portiek in zijne woning.
(Volgens de lijnteekening van J. Stordiau en N. de Keyzer in het Rubens-Album van Ernest Buschmann, Antwerpen, 1840).

Terloops werd hierboven melding gemaakt van het verband tusschen het oxaal van 's-Hertogenbosch en het oxaal dat tusschen 1592 en 1596 door Rafaël van den Broecke, alias Paludanus, in samenwerking met Michiel Dressler en Hubert Goes in de O. L. Vrouwenkerk te Antwerpen werd opgericht.

Heeft Coenraet van Noremberg dit werk eenvoudig gecopieerd, en hebben we daarin dus een getrouwe repliek bewaard van het verdwenen origineel? Zeker niet! De beslissing der Stadsregeering van 's-Hertogenbosch luidt wel, dat het oxaal zou worden uitgevoerd „opten voet ende conformelyck der schilderye oft pourtraict vanden oxael in Onse-Lieve-Vrouwekerck tot Antwerpen", doch het lange proces betreffende dit werk loopt juist over hetgene „tot het voorschreven pourtraict bygevueght ende verandert" werd; de waarde van dit extra werk werd door experten-kunstbroeders geschat op meer dan de helft boven het oorspronkelijke bestek, en de rechtbank vereenigde zich met deze schatting. Van een slaafsche copie kan er dus allerminst kwestie zijn. In ieder geval blijft het beeldhouwwerk geheel oorspronkelijk, aangezien hiervoor een afzonderlijk programma werd voorgeschreven (¹).

(¹) Vgl. Bijlage V.

Men mag dus aannemen, dat het oxaal te 's-Hertogenbosch wel in zijn groote lijnen met het Antwerpsche overeenstemde, d. w. z. dat dit laatste bestond uit een tribune met balustrade, gedragen door drie rondbogen en versierd met beeldhouwwerk, maar dat de uitvoering en dus het eigenlijke kunstkarakter van beide werken grondig verschilde. De makers van het Antwerpsche oxaal genieten overigens maar een matige beroemdheid: een schitterende oorspronkelijkheid kan men bezwaarlijk bij hen veronderstellen, en waarschijnlijk stonden zij, evengoed als Coenraet van Noremberg zelf, min of meer onder den ban van Cornelis Floris.

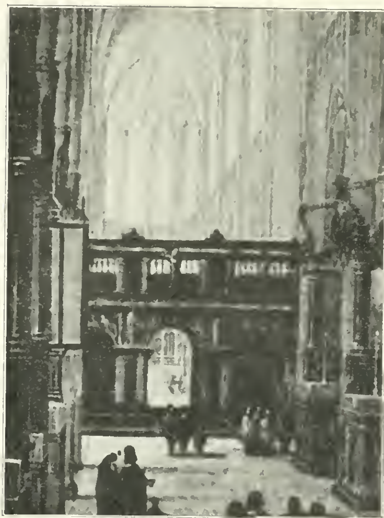
De nieuwsgierigheid heeft er mij toe gedreven, na te gaan, of de oude schilders van kerkinterieurs ons iets naders over het Antwerpsche oxaal zouden weten te vertellen. Het was, onder de tegenwoordige omstandigheden, een ondankbaar werk; maar ik twijfel er aan, of er andere resultaten te verwachten zijn, dan degene waar ik voorloopig toe gekomen ben.

Deze zijn in hoofdzaak negatief. Immers hebben onze kerkenschilders in den regel niet naar letterlijke getrouwheid gestreefd. Het binnenzicht van een kerk was hun een motief, waarop zij vrijelijk variaties borduurden, en naar beliefte wijzigden, bijvoegden of weglieten. Het was er hen om te doen, een schilderachtige ruimte op het paneel te brengen, met kunstig spel van licht en perspectief, en deze lieten zij door een kunstbroeder met figuurtjes stoffeeren; om archeologische nauwkeurigheid bekommerden zij zich allerminst. Zóó werkten de bekende uitbeelders der Antwerpsche kathedraal: Hendrik van Steenwijck en Pieter Neefs, vader en zoon. De oude Van Steenwijck was de voorganger in het behandelen van dit speciale onderwerp; hij stierf omstreeks 1603, terwijl het Antwerpsche oxaal pas in 1596 was voltooid; hij kan het dus alleen in zijne laatste levensjaren hebben geschilderd, en ik heb dan ook maar één aan hem toegeschreven werk gevonden, waarop het is te herkennen, nl. een *Kerkinterieur*, dat ik als de O. L. V. kerk te Antwerpen meen te mogen identifieeren, vroeger in de verz. Hermann Emden te Hamburg [1]. Het daar afgebeelde oxaal stemt in de hoofdlijnen vrijwel met het Bossche overeen: het heeft drie rondbogen, gekoppelde kolommen, een balustrade en beelden boven de kolommenkoppels en midden op de rondbogen. Van Steenwijck's stukken in de verz. Crespi, Milaan, en in het museum van Budapest

[1] Geveild bij Lepke, Berlijn, 3 Mei 1910, no. 33. Het stuk is mij enkel uit een afbeelding bekend; de attributie is weinig overtuigend; de harde, droge behandeling herinnert veelmeer aan den *jongen* Van Steenwijck.

zijn van vroegeren datum en vertoonen een oxaal met spitsbogen.

De Neefsen varieeren zeer in hunne voorstelling. Het stuk, eertijds in de verz. Steengracht, heeft een oxaal met een renaissance-balustrade, rustend op „Dorische" kolommen en.... spitsbogen! Op de voorstelling in 't Mauritshuis is de middenboog veel grooter dan de zijbogen; te Brussel ziet men boven het oxaal een *tref* met hoog crucifix, wat elders niet het geval is; te Cassel ontbreken de beelden boven de zijbogen, etc. Het verst gaat de overeenstemming op een interieur der O. L. V. kerk in de Wallace-collectie te Londen, zooals uit de hierbij gaande detail-afbeelding kan blijken.



Het oxaal der O. L. V. kerk te Antwerpen. (Detail uit een schilderij van PETER NEEFFS, in de Wallace-Collectie te Londen).

Een oogenblik had ik gedacht, een beslissend document te vinden in een stuk van Isaäc van Nickele in het Fitzwilliam-museum te Cambridge, waarin zonder twijfel de Antwerpsche hoofdkerk is afgebeeld [1]. Men had mogen verwachten dat deze leerling of navolger van den kostelijk-preciesen Pieter Saenredam de kwaliteiten van zijn leermeester zou hebben overgeërfd. Maar zijne interpretatie van de O. L. Vrouwen blijft in meer dan een belangrijk detail fantazistisch; zijn voorstelling van het oxaal met drie rondbogen (waarvan de buitenste *breeder* zijn dan de middenste!), op *enkele* kolommen rustend en met een zeer eenvoudige balustrade en karig beeldhouwwerk, is dan ook niet betrouwbaar.

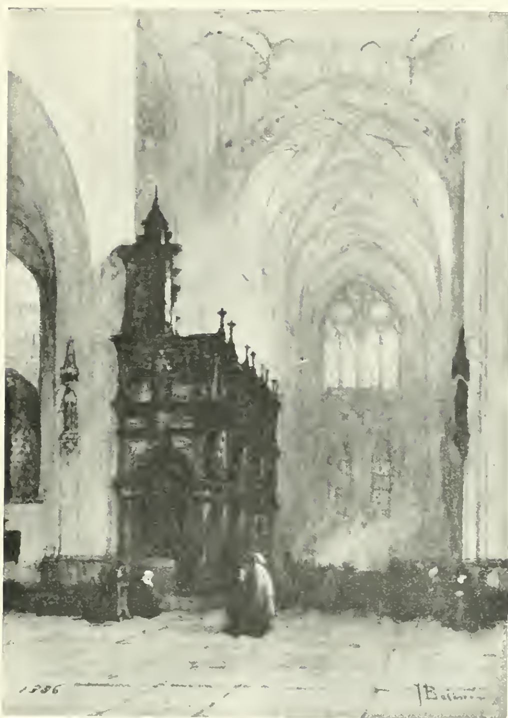
[1] HANS JANTZEN (*Das niederländische Architekturbild*, 1910) vermeldt het als „Kircheninneres"; het origineel was hem niet bekend en hij zegt dan ook dat Van Nickele, op een enkele uitzondering na (een Paleisvestibule) uitsluitend de St. Bavokerk te Haarlem heeft geschilderd. Het stuk te Cambridge stelt echter wel degelijk de O. L. V. kerk te Antwerpen voor. — Toevallig kan een ander stuk in hetzelfde museum nog aanleiding tot een kleine aanvulling geven. Het stelt dezelfde kerk voor en is gesigneerd *Den auden Neeffs*. Dit zou dus nog een uitgangspunt kunnen zijn om het werk van vader en zoon uit elkaar te houden, hetgeen, zooals Jantzen opmerkt, zeer lastig is. Het oxaal op dit stuk vertoont drie rondbogen op *enkele* kolommen, en is slechts met één enkel beeld versierd; erboven een groot crucifix met O. L. Vrouw en St. Jan.

Uit het voorgaande valt dus alleen te besluiten, dat ondanks vele varianten het Antwerpsche oxaal bij onze oude kerkenschilders in zijne hoofdlijnen met het Bossche overeenstemt, zonder dat letterlijke navolging valt aan te wijzen. Waardoor de hierboven langs anderen weg verkregen conclusie dus alleen bevestigd wordt.

* * *

Trachten we de indrukken samen te vatten, die we onder de beschouwing van Coenraet van Noremberg's werk hebben opgedaan, dan vinden we in hem zeker geen meester van sterke oorspronkelijkheid en scheppingskracht. Hij ondergaat of gedoogt in zijn werk de meest uiteenloopende invloeden, hij slingert heen en weer tusschen verschillende stroomingen. En toch treedt zijn personaliteit telkens met min of meer kracht op den voorgrond: in den bouw van zijn oxaal, waarin hij Floris zeer beslist aan elegancie en veerkracht overtreft; in de vrouwenbeelden, die niet „mooi" mogen heeten, maar die men een eigen accent niet kan ontzeggen; in de groote, stoere mansfiguren, die met den onstuimigen geest der barok zijn bezield.

Wat heeft deze Waal uit zijne geboortestad medegevoerd, wat heeft hij van de Brabanders geleerd? Sommige critici hebben zich sedert enkele jaren met meer ijver dan succes toegelegd op het verdedigen der stelling, dat de kunst in het Walenland een eigen ontwikkelingsgang heeft gevolgd, en ten allen tijde en in alle uitingen aan een eigen aard getrouw is gebleven; die eigenaardigheid en zelfstandigheid zou dan hierdoor worden verklaard en bewezen, dat de kunst daar, in tegenstelling met de overige Nederlandsche gewesten, een uiting was en nog is van het „génie latin". Ik zal hier over die kwestie niet uitweiden, maar mij vergenoegen met de opmerking, dat Coenraet van Noremberg werkte in een tijd, toen heel de kunst der Nederlanden al sedert zoowat een eeuw met Italiaansche invloeden was doordrongen; het specifiek Waalsche of Latijnsche (!) dat hem dan van zijn Vlaamsche, Brabantsche of Hollandsche vakgenooten zou onderscheiden, vermocht ik dan ook niet te onderkennen; zijne kunst doet zich veeleer voor als een typisch mengsel der stroomingen, die zich in het begin der XVIIe eeuw in onze lage landen kruisten; en dat Coenraet van Noremberg uit die tegenstrijdige elementen een monument heeft weten op te bouwen, sierlijk van ordonnantie, nobel van lijn, waârin niets stuit of schokt, is zeker een verdienste, die hem niet gering mag worden aangerekend.



JOHANNES BOSBOOM: Interieur der St. Janskerk te 's-Hertogenbosch.
(Aquarel in het bezit van den Heer C. G. Vattier Kraane, te Amsterdam).

Wanneer wij thans tot ons uitgangspunt terugkeeren, en het betreuren, dat dit oxaal voor de Nederlanden verloren is, spreken we niet uit louter baatzucht. Een kunstwerk dat verwijderd wordt van de plaats, waarvoor het werd opgevat en uitgevoerd, verliest veelal een groot deel van zijn waarde. Op dezen regel bestaan maar weinig uitzonderingen.

Hoe het oxaal er in de St. Janskerk heeft uitgezien, daar weet ik niet uit eigen aanschouwing van mee te spreken; maar een geniaal uitbeelder van kerkruimten bewaarde er de herinnering aan in een heerlijke aquarel, waarvan ik, dank aan de bereidwilligheid van den eigenaar, den Heer C. G. Vattier Kraane, hiernevens een afbeelding kan geven (1). Bosboom maakte het oxaal tot het centrum zijner

(1) Eigenaardiger wijze is deze aquarel gedateerd van 1886, toen het oxaal al sedert twintig jaar was afgebroken. Evenwel had Bosboom reeds van 1836 en 1840 af in de St. Jans-

compositie; in 't verkort gezien, contrasteert het als een donkere massa tegen het warme licht van het zuidertransept; de geloovigen schuilen ootmoedig aan den voet van het monument, en boven hun gebogen hoofden kronkelen wierookwolken op in het gouden schijnsel....

Men zal misschien zeggen, dat Bosboom een dichter was, en de werkelijkheid mooier zag dan zij was. Wie meer van nuchtere zakelijkheid houdt, bekijke dan de fotografieën, die vlak vóór de afbraak genomen werden, en waarvan Dr. J. Kalf zoo vriendelijk was, mij een afdruk te bezorgen.

Veel verbeeldingskracht is er niet toe noodig om zich voor te stellen, hoe het oxaal er in zijn vollen luister uitzag. Scherp contrasteerde het tegen de heldere pijlers en bogen van het koor; architraven en kroonlijsten van glimmend zwart marmer omlijstten de velden van gebeeldhouwd, ivoorblank albast; daartegen losten de gepolijste zuilen uit van warmrood, met wit dooraderd marmer; bovenop kaatste het licht op 't spiegelend koper der tien kandelaren. Als een van kostbaarheid schitterend schrijn rees het op vóór het allerheiligste van den tempel, waarvan het de mysteries moest beschermen en hullen in een hooger sfeer....

Wat gebeuren moest, toen men dit werk ging overplaatsen naar de mistige, rookerige boorden der Theems, is gebeurd: het werd allengs bedekt door een laag van dat grauwe, kleverige stof, dat zich aan alles vasthecht, dat alles versmelt tot een zelfden, groezeligen toon. Al zijn kleur en zijn glans heeft het monument er bij ingeboet: het staat daar vreemd en ongelukkig onder het koude bovenlicht van een groote, holle zaal, tegen een troosteloozen wand geplakt, waar het — o vernedering! — als een doorgangspoort dienst moet doen. Het rust op een stylobaat van.... moderne ceramiektegeltjes; daarvóór loopt de gegoten ijzeren overdekking van de verwarmingsbuizen. Alleen aan de benedenste helft der zuilen hebben de voorbijgangers door het schuren hunner kleeren belet, dat het stof zich al te dik zou ophoopen, en dáár alleen komt het gebruikte materiaal nog eenigszins tot zijn

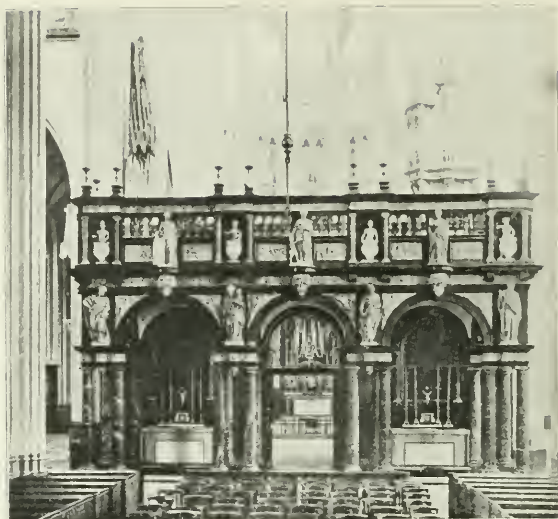
kerk gewerkt; een schets van bovengemelde aquarel bevindt zich in het bezit van den Heer Laverge, te Rotterdam, een forsche koolteekening, op groot formaat, treft men aan in de verzameling van den Heer J. C. J. Drucker, te Londen (Vgl. Marius en Martin, *Johannes Bosboom*, pp. 123, 125, 150, 152). Een minder uitgewerkte aquarel met hetzelfde onderwerp kwam voor op de verkooping der verzameling Westmacott (Londen, 10 Mei 1918). De bovenbouw op het oxaal, die Bosboom's afbeeldingen te zien geven, is blijkbaar het „altaer ende twee pilernen", waarover in een passus van het vonnis (Bijlage VII) kwestie is; die bovenbouw was verdwenen, toen de verder gereproduceerde fotografieën werden uitgevoerd.



COENRAET VAN NOREMBERG: Het oxaal op zijn oorspronkelijke plaats.
(Naar een fotografische opname, berustende bij het Departement van Binnenlandsche Zaken, Den Haag, onmiddellijk vóór de slooping uitgevoerd).

recht. De deelen zijn ook niet overal zorgvuldig gevoegd, zoodat de fatale indruk van een afgietsel nog verhoogd wordt. Aan dien indruk is overigens niet te ontkomen: „Not a cast, but the original screen" betoogt de Catalogus. Dat deze toelichting noodig wordt geacht, zegt genoeg! En bovendien: wie leest catalogi? Tusschen het verbijsterende, in twee stukken opgestelde afgietsel van den Trajanus-zuil op ware grootte, en middeleeuwsche graftombes van al of niet verguld pleister, treurt het oxaal daar, miskend en verstooten, onder zijn krip van Londensch stof. Ik sluit met den wensch dat zich — „after the war" — een barmhartige hand moge uitstrekken om het werk van *onzen* Coenraet van Noremberg van dit rouwfloers te verlossen.

P. BUSCHMANN.



COENRAET VAN NOREMBERG: Het oxaal op zijn oorspronkelijke plaats. (Naar een fotografische opname, berustende bij het Departement van Binnenlandsche Zaken, Den Haag, onmiddellijk vóór de slooping uitgevoerd).

BIJLAGEN



ANK aan de bereidwillige tusschenkomst van Mr. J. P. W. A. Smit, Rijksarchivaris in Noordbrabant, te 's-Hertogenbosch, ben ik in de gelegenheid hier voor het eerst de nog bestaande oorkonden betreffende de oprichting van het oxaal volledig te publiceeren.

De origineele stukken, die eenmaal tot het Stadsarchief behoorden, bestaan echter niet meer, maar wel de gelijktijdige copijen, welke per notaris voor de fabriekmeesters der St. Janskerk werden gemaakt, en nog in het Kerkarchief berusten; met de welwillende toestemming van den heer plebaan werd daarvan het afschrift genomen dat verder volgt.

Het is steeds leerzaam en aantrekkelijk, om het ontstaan van een kunstwerk, aan de hand van dergelijke oorkonden, in de atmosfeer van den tijd te kunnen volgen; maar deze stukken hebben nog een bijzonder kunsthistorisch belang. Er is nl. kwestie van een tweede ontwerp voor het oxaal, dat door de kerkmeesters werd aangeprezen, maar dat niet tot uitvoering kwam — blijkbaar wegens de hoogere kosten: een oxaal met vijf rondbogen. Dit oxaal wordt uitvoerig be-

schreven in het „Besteck", waarbij een teekening behoorde; ook van het uitgevoerde oxaal was een „schilderije oft pourtraict" bij de stukken gevoegd. Deze beide teekeningen werden echter, jammer genoeg, niet mede gecopieerd; althans er is, volgens mededeeling van den heer Smit, geen spoor van overgebleven. Ik mocht er niet in slagen om het tweede ontwerp, aan de hand van de gegeven aanwijzingen en maten, te reconstitueeren; de tekst staat aan duisterheid bij Vitruvius niet ten achter; blijkbaar komen er abuizen of hiaten in voor, en mijne poging stuitte op onmogelijkheden, en moest dus, om tot een aannemelijke oplossing te komen, al te zeer hypothetisch blijven. Wellicht zou een technicus tot een meer bevredigend resultaat kunnen komen, waar ik belangstellenden gaarne toe opwek.

Een ding blijft echter van belang, en dat is, dat Coenraet van Noremberg een oxaal met vijf klassieke rondbogen ontwierp: waarschijnlijk een unicum in de geschiedenis der architectuur, wanneer men de latere oxalen in galerij-vorm buiten beschouwing laat. Immers, zooals reeds Rob. Hedicke bij de studie van Dubrœucq's werk aantoonde, is de ontwerper van een oxaal in de hoogte zoowel als in de breedte aan vaste grenzen gebonden. „Der Gotiker, zegt hij terecht, war nun durch den Spitzbogen in der vertikalen Teilung frei, indem er drei, fünf, sieben Joche und diese verschieden breit, auch untereinander, wählen könnte, der Renaissance-komponist dagegen ist durch den Rundbogen an drei Bogen, drei Joche gebunden, da wegen des festen Verhältnisses von Höhe und Breite fünf Bogen zu viel, vier aesthetisch unanwendbar sind" (1).

Meester Coenraet heeft dus in zijn ontwerp een buitengewone oplossing aangedurfd, en het ware hoogst belangrijk te weten, hoe die er kan hebben uitgezien.

Aan den Heer Smit dank ik ook een afschrift van het vonnis van den Raad van Brabant, waarvan verder uittreksels volgen.

I. *Verslag der fabriekmeesters der St. Janskerk aan de Schepenen van 's-Hertogenbosch, in zake het oxaal, waarvoor twee verschillende ontwerpen worden voorgelegd.*

Aen den drye ledenen deser stadt Shertogenbossche.

Verthoonen met alder reverentie Uw. Eerwerdighe onderdanige de tegenwoirdige fabryckmeesters der kercke van St. Jans-Evangeliste derselver stadt, dat, hoewel tot meerder chyraet der voirs kercke was gerequireert te maecken een oxael in plaetse van tgene, welck deur den brant (2) ende anderssins tenemael is geruïneert ende te nyet gebrocht, Uw. Eerwerdighe nochtans considererende, dat tzelve oxael nyet gevuechelijck en conde gemact oft gestelt worden, voir ende alleer het cruyschoir nae den suyden toe behoirlijck met steenen ware gewulft ende volmact, soe ende gelijck tzelve wulffsel voir den brant der kercke voirs ware geweest, eensdeels uuyt oirsaecken, dat men deur het steygeren ende maecken van hetzelve wulfsel tvoirs oxael souden hebben moeten beschadigen, eensdeels oyck, omdat men nyet versekert en was, dat tvoirss wulfsel, gemetst ende volmact sijnde, nyet en zoude nederstorten ende alsoe tvoirs oxael grondelinge

(1) *Jacques Dubrœucq von Mons*, p. 58.
(2) 1584.

bederven, welcke redenen overmits tselve wulfsel merckelijcken tijt is volmact geweest, nu comen te cesseren, hebben zij remonstranten in conformityt van Uw. Eerwerdighe goeden wille ende intentie alle nersticheyt gedaen ende doen doen om by occasie van den tegenwardigen trefves [1] meesters te vinden, die in zoe heerlijcke, constige ende vermaerde kercke, als is dese ende van de fabryck van welcke onse voirouders groetelijck worden gepresen, oyck een schoon ende constich oxael zoude maecken soe ter eeren Godts als oyck ter eeren van Uwer Eerwerdighe ende alle den anderen derselver medeborgeren, hebbende tot dyen eynde allomme doen nemen informatie ende ten lesten gheen beter oft volcomender patroon cunnen gevinden als sijn degene, die alhier worden geëxhibert, hebbende oyck op welbehaghen van Uw. Eerwerdighe geaccordert, dat mits betalende elffdusent gulden op conditien ende termynen, in der voirwarde hiermede gaende naerder begrepen, het oxael sal gestelt worden conform der schilderye oft protrait voirs, dwelck tot Antwerpen in de Groete kerck gestelt zijnde ende nochtans nyet in alles accorderende metten voirs protraict meer gecost heeft (gelijck men seeckerlijck is onderricht) als achtien dusent gulden, oft soe verre men tselve oxael begerde gemackt te hebben conform der modelle [2], soude men moeten geven dartien dusent guldens in conformiteyt der voirs voirwaerde, maer alsoe onder andere is bescheyden, dat men voir kormisse (Korsmisse? vgl. Bijlage II) iersteomende goetstijts den aennemer zal moeten adverteren van de resolutie ende goeden wille van Uw. Eerwerdighe, soo keren zy remonstranten totter selver ten eynde haer gelieve hen te ordonneren, wat sij in sgens voirs is, sullen hebben te doen, bereet sijnde hun seer gedienstelijck daer nae te reguleren, wel verhopende, dat metter hulpen Godts tselve oxael sonder merckelijcke belastinge deser goeder gemeijnte sal moghen gemackt ende betaelt worden.

Ondergeschreven: Uwer Eerwerdicheden (?) onderdanighe dienaers: Onderteeckent: Henrick Franss van Gestel, Lambert Remmens, Claes Janss Donckaerts, Jan Thomas van Turnhouth.

II. *Bestek van het (niet uitgevoerde) oxaal met vijf bogen.*

Besteek oft contraict van eenen oxael te maecken in St. Janskercke binnen Shertogenbossche, uuytwysende seeckere patroon ende modelle, daervan zijnde, inne manieren ende forme, als hier naer volcht:

In den yersten is desen oxael lanck tusschen beyde pilaernen viertich voeten, waerinne sijn vijff bogen, ideren boghe wijt seven voeten te reeckenen van den diameter van de columme, ende hoochde van de vloer aff totten boch toe sestien voet ende drye vierdel; den boge met darquetraff, frisse ende coronysse is hooch vier voeten; de onderste lyste van de baluster ende bovenste pydestale mede selfde hoochde, van de balusteren ende pedestale met bovenstaende lijste is hooch vier ende eenen halven voet; de beelden met haeren assiten syn tsamen hoch vijff voeten ende drye vierdel, altesamen maeckende in hoochden dartich voeten.

Item de lysten boven de vloer van de kerck sal lanck wesen van voir viertich voeten ende den overspronck aen ellicke syde is acht voeten behalven de rettour van de coronys, wesende sesenvijfftich voeten lengden breet twee voeten ende een vierdel, dick drye vierdel voeten, sal van goeden swarten toutsteenen wel gepolijst ende gelijst, uuytwysende het model, daervan zijnde.

Item den vloer zal geleyt worden van rooden marmer ende witten aelbastaer voetsteenen, wel schoon geschuert ende tusschen ellicken booge op de voirs vloer een regel swarten toutsteen, breet twee voeten, mede geschuert nae den eysch van het werck.

Item op de vloer zullen der comen thien pedestalen van swarten toutsteen ingeleyt int midden van den [vanden] pedestalen met roode marmer van Rans off Agymon te weten van den besten, aen de vier hoocken met zyne lyste onder ende boven, uuytwysende het modelken, daervan zijnde, sullen hooch wesen vier voeten ende twe duymen wel gepolijst naer den eysch van het werck, ende den rooden marmer zal ingeleyt worden ten minsten drye duym ende eenen halven oft naer den eysch van het werck.

[1] Het Twaalfjarig Bestand.
[2] Bedoeld wordt het model beschreven in Bijlage II.

Item daer zullen wesen thien baessen van witten aelbaster, die int vierkant zullen zijn onderhalven voet, hooch drye vierdel voet.

Item daer zullen zyn thien ronde pilaernen van roode ende witte marmer die zullen hooch wesen seven voeten ende eenen halven, dick over haer diameter eenen voet, wel net gepolijst.

Item achter dese voirs calumnia oft pilerne zullen der comen acht dobbel viercante calumnien van swarte marmer oft toutsteenen, van binnen met platte pilasteren van roode ende witte marmer, sullen hooch wesen met haer baessen ende capiteel negen voeten, breet twe voeten, dick eenen voet, behalven de platte pilaster van roode marmer, die deselve lengde heeft ende is ingeleyt, breet eenen voet, uuytsprengende eenen halven voet, welck zijn van buyten, daer de bogen comen te rusten; dit alles rontomme wel gepolyst naer den eysch van dwerck.

Item tegens het meur van het choir binnen het oxael zullen der wesen vier platte pilarnen van swarte marmer, voir met eenen platten pilaster van roode marmer, welck zullen maecken als stylen van de deuren van den inganck naer het choir, sullen hooch wesen negen voeten, breet twee voeten, dick eenen voet, mede wel gepolijst naer behoiren.

Item daer zullen wesen seven boghen, ellicken boghe in zyne halffront gemoliert met een arcketraeff, wijt wesende binnen ongeverlijck sesse voeten binnenwercx; den boghe is breet eenen voet twee duym ende dick eenen halven voet eenen duym, houdt ideren boghe in synen cirkel in mate tweentwintich voeten mede van swarten toutsteen.

Item binnen in comen de negen boghen van swarte toutsteen viercant gepolyst, daer de metserye coempt te rusten, syn breet eenen voet ende dick drye vierdel voet, mede breet ende hooch als voiren, mede net gepolijst; noch zullen de boghen gevult worden met roode marmer oft toutsteen, gechyert met aelbaster, gelijck t'Antwerpen.

Item tusschen ellicken boghe van voiren compt er een platte pilarne van swarte toutsteenen, hooch drye voeten drye vierdel, breet eenen voet, daer isser ses stucken, comende achter de roode calumme, mede wel net gepolijst.

Item tusschen de bogen comen der vierthien stucken aelbaster, lanck twe voeten en een vierdel, breet mede twe voeten en een vierdel; moeten uuytgeholt wesen uuytwysende den toch van den booch, alwaerinen mach laten houwen zulcke historie oft chyraet als mynen Edelen heeren believen zal zonder costen oft last van de kerck: alle dese voirs aelbaster zall wesen van goeden Engelschen aelbaster, suyver sonder fout.

Item boven op de ronde calumme comen der thien capitelen van witten aelbaster gesneden rontsomme, uuytwysende het patroon, hooch zijnde eenen voet, breet zijnde anderhalven voet viercant.

Item boven op de capitelen compt er darquetraff; is lanck sessenvijfftich voeten, breet aen synen uuytspronck drye voeten, springende onderhalven voet, dick eenen voet, wel gepoleyst, sijn leyste ende oversponck nae den eysch van het werck.

Item boven darquetraff compt de frisse van roode ende witte marmer, wel net gepoleyst, ter lengde van sessenvijfftich voeten, breet drye vierdel voets naer adevant (*sic* voor *advenant*).

Item op de frisse compt sessenvijfftich voeten lengde coronys, breet aen den oversponck drye voeten ende tusschen beyde twe voeten, dick drye vierdel voets, wel gepoleyst.

Item boven op de coronys compt de galareye te weeten een leyst, lanck sessenvijfftich voeten, breet eenen voet, maeckende baese van de bovenste pedestale, dick eenen halven voet, van buyten geleyst ende wel gepoleyst.

Item op de voirss lijst compt er thien pedestale van swarten toutsteen, van voir ingeleyt met roode marmer ende van besyden met eenen halven baluster mede van roode marmer, wel nettekens gepoleyst.

Item neffens de pedestale comen der twe ende dartich balusteren, hooch wesende dordalven voet, dick op haer diameter drye vierdelvoeten, die ront synde van roode ende witte marmer, wel net gepolijst naer den eysch van alsulcken werck.

Item boven op de baluster ende pedestalen compter een leyst, maeckende capytele van de pedestale van swarten toutsteen, lengde sessenvijfftich voeten, breet eenen voet, dick eenen halven voet, gelijst, uuytwysende het patroon, van voiren, van boven ende van onder gepolyst naer den eysch.

Item boven op dese lijst compter thien assiten *(sic)* van eenen voet vierkant van roode ende witte marmer, rontsomme gepolyst haer lijst naer behoiren.

Item op dese basse compt er thien velden van witten aelbaster pertinent gehouwen naer behoiren, dat het mach bestaen voir alle meesters, sullen hooch wesen vijff voeten een vierdel op haer proportie.

Item noch drye taffelen voir drye altaren lanck tusschen vier ende vijff voeten, breet drye voeten mede gepolyst, staende op twe ronde pilarnen met haer baessen ende capitelen; noch achter twe plaet pilast, van achter van toutsteenen

Item boven op den oxael zal gepleveyt worden met Namensche ende witte pluveuysen.

Item de trappen van den opganck van het oxael zal gerepareert worden, die gebroecken zijn, nae behoiren.

Item binnen tegen het choir zullen der zyn twe deuren van swarten toutsteen met een frontispis boven op.

Item boven op het oxael binnen het choir zal de galarye wesen, gelijck binnen in de kercke, te weten met syne pedestale ende baluster onder ende boven met haer lijsten sonder beelden daer op te staen.

Item, oft mynen heeren beliefden te stellen een viercant stuck toust om alsulcken wapen in te maecken, alst mijnen heeren believen zal, sal men in plaetse van den baluster doen.

Item desen voirss oxael sal men leveren ende stellen dat die staet van St. Jansmisse sesthienhondert elff over twe jaren. te weten anno sestienhondert ende darthien, eerder ist doenlijck ende alle ten laste van den aennemer. ende dat voir den prijs van darthien dusent gulden gelt. ten tijde der betalinghe binnen Shertogenbossche gemeynelijck cours hebbende, te betalen in dese naervolgende termynen. te weten in vier payen; de ierste sal geschieden by de leverantie van den ierste derde part van het werck, de twede paye zal geschieden by de twede derde part van het voirss werck, het dorde paye zal geschieden by de leverantie van de rest des voirss oxaels ende de vierde paye zal geschieden een jaer nae datum van de volle leverantie van het voirss oxael, te weten als hetselve een jaer lanck perfect volmackt sal sijn geweest.

Dit is gedaen op het welbehaghen van de drye leden ende raide deser stadt van welcke resolutie men gehouden zall wesen den aennemer voir Korssmisse ierstcomende te adverteren.

Ende oft deselve drye ledenen ende raedt begeerden te hebben als het oxael van Antwerpen naervolgende het protraict, daervan zijnde, te weten met drye boghen op de maet van dese kercke, sal den aennemer hetzelve soe goet ende beter als tot Antwerpen staet leveren voir de somme van elffdusent gulden op de selve paye ende termyne als voire gemackt ende betaelt te wordene.

Actum den tweeëndetwintichsten dach der maent Septembris Anno sesstienhondert ende thien.

III. *Resolutie der Schepenen van 's-Hertogenbosch.*

De drye ledenen deser stadt Shertoigenbossche gedelibereert hebbende op de bygevuechde remonstrantie metten besteck oft contract daeraen gehecht,

gesien tot dyen de twee pourtraicten oft modellen tot een nyeuw oxael te maeckene in St. Jans-Evangelistekercke, by den remonstranten geëxhibeert,

is ten lesten by de voirs drye ledenen eendrachtelijck goetbevonden ende geresolveert, dat de heeren fabryckmeesters (in dese remonstanten) tvoors oxael zullen beginnen te laten maecken ende effectueren opten voet ende conformelijck der schilderye oft pourtraict van den oxael in Onse-Lieve-Vrouwekerck tot Antwerpen, volgende de voirwaerde, daerover by den remonstranten provisionelijcken ende op dwelbehaghen der drye ledenen geraempt, daertoe deselve mits desen by expres worden geauthoriseert, mede den voirs heeren fabryckmeesteren van wegen deser stadt bedanckende over henne sorchvuldicheyt, moyten ende goede debvoiren ten dienste van den tempel Gods by tgene voirs bethoont, daerinne zy by den drye ledenen gebeden worden voirts te willen continueren.

Actum den XIII^en dach der maent van December XVI^c ende thien.

Ondergeschreven: My aldaer tegenwoirdich ende onderteekent W. van Reys.

IV. *Verslag der fabriekmeesters nopens het beeldhouwwerk.*

Aen mynen Eerwerdighe heeren schepenen deser stadt Tshertogenbossche.

Verthoonen met aller reverentie de tegenwardighe fabryckmeesteren van St. Janskercke derselver stadt, hoe dat aen den doxale in der voirss kercke te stellen moeten gemackt worden diversche beelden van witten aelbast ende in de platen van tzelve doxael soe binnen als buyten choirs gesneden personagiën oft historiën, alle van sulcker figuere ende bedietsel, als Uw. Eerwerdighe goetduncken ende gelieven zall, volgende d'accoirdt daerover gemackt, ende soe meester Coenraedt van Noremborg, aennemer van tselve doxael, versoockt te weten de resolutie van de forme der beelden ende historiën voirgenoempt, soe om tvoirs werck te moghen voirderen als oyck om nyet te vergeeffs ende tot schaide te wercken, soo hebben sy remonstranten met raedt ende advys van anderen hen des verstaen van tgene voirs staet, gemackt ende inne geschrift doen stellen een concept, hiernetfens gaende, allet onder oitmoedighe correctie nochtans van Uw. Eerwerdigheden (?) biddende daerop alsulcke resolutie te nemen ende hen dyenaengaende te ordonneren, soe ende gelijck Uw. Eerwerdighe sullen bevynden te behoiren, ten eynde de aennemer ende zy remonstranten moghen weten, waernae haer te reguleren.

dWelck doende etc. *Onderteeckent:* H. Franss van Gestel, Lambert Remmens, Claes Janss Donckers, Jan van Turnhout.

Op te margen stont geappostilleert aldus: Myn heeren schepenen, geleth hebbende op dese requeste ende tconcept, daerby gevuecht, in deselve requeste geruert, seggen ende verclaren met gevolch van de heeren geswoirens ende raedtsmannen deser stadt, dat de remonstranten het beelt van Onse Lieve Vrouwe sullen stellen voir in het middel van den oxaele aen de hooghe zyde, den Salvator binnen den choir ende d'andere beelden metten personagiën ende gesnede figueren buyten ende binnen in de platte forme volgende tvoirss concept.

Actum den xxvii^en^ January xvi^c^ ende elff, *ende was onderteeckent:* W. van Reys.

V. *Memorie aangaande het beeldhouwwerk van het oxaal.*

Memorie aengaende den aelbasterde belden ende 't gesnede werck in de platen van doxael.

In den yersten opte benedenste pilaernen voir in doxael sullen staen vier belden, yegelijck hooch ontrent 6 voeten ende besyden aen de eynden van den oxael ende zullen beneden egheen belden staen, fit alzoo ... 4 belden.

Deerste belt, dwelck staen zall aen den hoeck nae de trouwdeur zall wesen van Ste Peter, het twede van Salvator, het derde van St. Jan Evangelist, patroon der kercke ende het vierde van Ste Pauls.

Item boven de boghen voir doxael zullen staen drye belden ende aen ellicke zyde een beldt van de grote als boven fit ... 5 belden.

Aen deen zyde oft eynde naest de trouwdeur te stellen Justicia, aen deynde oft syde naest de loodts te stellen Pax, voir opt oxael Fides, Spes, Charitas.

Item boven in doxael commen noch vier personagiën yegelijck met eenen schilt tegen sijn been, zijnde ellicke personagie hooch omtrent vier voeten fit ... 4 belden.

Het yerste van dese personagie zal wesen een antiquis gestoffert manspersoon ende in zijnen schilt dwapen van Brabant, de tweede personagie zal wesen het belt van hartoch Godefridus, fundateur deser stadt van Shertogenbossche, hebbende zijn wapen in synen schilt; de derde personagie zall wesen een manspersoon met eenen laurerans opt hooft, antiquis gecleet, hebbende in zynen schilt het wapen van de Ertshertoghen Aelbert ende Isabella, item de vierde oft leste personagie sal wesen eenen wildeman, hebbende in zynen schilt de wapen deser stadt Tshertogenbossche.

Item boven ellicken boge van den oxael soo voir als aen de syden comen twe platen van aelbast om gesneden te worden, groet ellick omtrent twe voeten vierent, te weten aen ellick eynde twe is vier ende voir ses, maecken tsamen 10 platen.

Aen deen eynde nae de trouwdeur salmen stellen in deen plaet de geboirte Christi, in dander dofferhande der drye Coninghen.

Aen dander eynde naest de loodtsdeur sal men stellen in d'een plaet de Verrijsenisse ende in dander plaet de Hemelvaert Christi. Item in de drye voirste platen van doxael zullen commen drye poincten van dleven voir de passie Christi, te weten de Bruyloft,

daer van water wijn worde gemackt; ten tweden daer Christus met vijff garstebroykens ende twe vischkens de schair spijsden, ende het derde de transfiguratie opten berch Thabar; in de andere drye platen voir zal men stellen drye poincten van de passie Christi, deen daer hy in den hoff worde gevangen, dander Ecce homo, ende het derden daer Christus ter erden liggende, geeruyst worde; daer Christus aen teruys hangt, wort geomittert, overmits tselve boven op doxael coempt.

Binnens choir.

Int midden zal men setten het belt van Ons Lieve Vrouwe, eertyts patronersse der kercke.

Item binnens choirs voirsehreven comen acht platen, yegelijck groet omtrent twe voet viercant fit... 8 platen.

In dese platen zal men stellen de seven wercken der Bermhertieheyt ende in het achtste het Oirdeel.

De copij dezer stukken, in het archief der St. Janskerk, is als volgt gewaarmerkt:

De voirss vijff copyen zyn naer collatie met heure originalen accorderende bevonden, bij mij ondergesereven openbaer bij den Raede geordineert in Brabant tot Bruessel geadmitteerde notaris tShertogenbossche residerende.

Oirconde etc. (*get.*) Geor. de Louw.

VI. *Uittreksel uit de „Resolutien van Stads regeering" van 's-Hertogenbosch, A. 18. Vergadering 13 Dec. 1610.*

Gelesen seeckere requeste oft remonstrancie van de fabryckmeesteren van St.-Jan-Evangeliste, met een geschrift van besteck, ende contract tot d'maeken van een nyeuw oxael in de kercke voors., mitsgaders ook geëxhibeert ende gesien diversche pourtraicten oft modellen in de voors. requesten vermelt. Daerby oock in de conclusie wordt versocht d'advys ende ordre van de drye ledenen om hen remonstranten nae deen of dander te reguleren.

Opiniën van de heeren van den Iersten Lith.

Ierst nopende de requeste van de heeren fabryckmeesteren van St.-Jans-Evangeliste maecken hen conform met het pourtraict van d'oxael tot Antwerpen begroot tot XI[m] gulden ende authoriseren denselven tot het beginnen, maecken ende effectueren van dyen, met oock bedanckinge der heeren remonstranten over henne sorchvuldigheid, daerinne henne E. gebeden worden te willen continueren.

Consules conform.

Dekenen conform, behoudelick dat sulcx geschiede ende gemaeckt wordde sonder belastinge deser stadt.

VII. *Uittreksels uit het Vonnis van den Raad van Brabant te Brussel, van 9 Mei 1916* (¹).

Alsoo inden raede van onse genaedighe heeren ende princen Albert ende Isabel Clara Eugenia Infante van Spaignen etc. geordonneert in desen hunnen lande ende hertochdomme van Brabant waere seven daeghen inde maendt van Junio int jaer ons heeren 1614 bij ende van weghen Coenraedt Norenborch bij sijne supplicatie verthoont ende te kennen ghegheven geweest in substantie hoe dat hij bij seker scriftelijck contract (²) tusschen de fabryckmeesters van sint Jans Evangeliste kerke tot tsertogenbossche vuyt voorgaende ordonnantie ende resolutie vande drije leden der selver stadt ter eenre ende hem suppliant ter andere syden aengeghaen, hadde aengenomen te leveren ende te maecken een oxael

(¹) Staatsarchief, Bruss. l. Vonnisboeken van den Raad van Brabant, Reg. 735, f° 104vo tot 108. — Het vonnis, waarin de heele chicane over deze aangelegenheid, met supplieken, replieken, duplieken en vroegere vonnissen in den breede wordt uitgesponnen, is te lang om hier in extenso te worden opgenomen; wij geven enk l den aanvang en het slot, benevens een paragr af behelzende de reconventioneele vordering door de opdrachtgevers tegen den meester ingebracht.

(²) Dit contract werd niet weergevonden.

inder selver kercke opden voet ende conformelijck de schilderije oft pourtraict ten anderen tijden bij die van Antwerpen doen maecken vanden oxaele aldaer in onser Liever Vrouwen Kercke te stellen, alsdoen onder de voorschreven fabrijckmeesters ende onder de heeren schepenen der voorschreven stadt van tsertogenbossche berustende bij welcken contracte tot het voorschreven pourtraict bijgevueght ende verandert waeren diversche wercken ende ordonnantien d'welck hij suppliant aengenomen hadde te maecken ende te leveren voorde somme van elff duysent carolusguldens; dan also 't voorschreven oxael buyten het voorschreven pourtraict meer wercken hadde verheyst als tselve was medebrengende, te wetene dieghene bij den voorschreven contracte tot het voorschreven pourtraict bijgevoeght ende verandert waeren, soo was hem suppliant daervoor toegeseeght geweest alsulcken recompense als de heeren van de magistraet ende kerckmeesters sulcx inde redelyckheyt souden vonden hebben te behooren tghene bij apostille vande voorschrevenen schepenen ende aggreatie vande drye leden voorschreven was verandert ende geinterpreteert in priseringhe vande voorschreven wercken te doene bij meesters hun des verstaende ten wedersijden te kiesen ende dat die voorschreven suppliant daervan vervolghens alsulcken priseringhen soude worden betaelt ende voldaen welcken aengemerckt ende dat het voorseid oxael alsdoen was vollevert ende dat nochtans die voorschreven fabrykmeesters neffens de drije ledenen der voorschreven stadt in weygeringhe waeren blijvende, hun naer tghene voorschreven was te reguleren oft eenighe meesters te nomineren, ter fine als voor, tot sijns suppliants groote schaede ende achterdeele, nyettegenstaende hij denselven daertoe soo door een groenroede als bij requeste respective hadde doen insinueren ende versoecken . . . .

. . . .

[reconventioneele eisch der fabrijkmeesters]... ten eijnde gewesen ende verclaert soude wordden voor recht dat de voorschreven gereconvenieerde gehouden ende verbonden soude sijn tott behoeft der voorschreven kercke te restitueren de somme van twee duysent gulden ter goeder rekeninghe bij hem oft van t'sijnen t'weghen boven de voorschreven elff duysent gulden over ontfanghen, ende genoten metten behoorlijcken intereste derselver somme, ende dat voorts deselve gereconvenieerde gehouden soude sijn te leveren den voorschreven altaer ende twee pilernen boven op 't voorschreven oxael ende wapenen binnen choors volghens het voorschreven contract ende tot dyen ter saeke van allen de voorgeruerde andere ontbreckende ende nyet volleverde wercken, omissien ende faulten schaden ende interesten daeraff dependerende op te legghen ende te betaelen alsulcke somme van penninghen als deselve by thoon oft estimatie ende liquidatie bevonden soude wordden te bedraghen, ende etimabel te sijn . . . .

. . . .

[Uitspraak]... op al wel ende rijpelijck geleth, met oick geconsidereert t'gene des men in desen behoorde te consideren ende wes eenichssints soude hebben connen oft moghen gemoveren haere Hoocheyden als hertoghen van Brabant condemneren de voorschreven rescribenten aenden voorschreven suppliant (boven de somme van elff duysent guldenen begrepen inden contracte van den XXI[en] decembris anno XVI[c] ende thien tusschen partijen aengeghaen) op te legghene ende te betaelne de somme van sesse duysent guldenen metten intereste van dyen teghen den penninck sesthiene t'sedert de litiscontestatie in desen geschiet behoudelijck cortinghe vande betaelinghe daerop gedaen, verclaerende de voorschreven partyen respective, om anders oft voordere versocht ende gecontendeert te hebbene nyet ontfanchbaer, condemnerende tot dyen die voorschreven rescribenten in d'eene helficht van de costen ter saecke van desen processe geresen ter taxatien ende moderatien vanden voorschreven raede, d'andere helficht om redenen compenserende. Gegheven ende vuytgesproecken binnen der stadt van Brussele neghen daeghen inde maendt van Mayo int jaer ons heeren 1616.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:



HAAGSCHE KUNSTKRING. De lichte, vriendelijke zalen van den Kring leenen zich uitstekend tot het houden van een tentoonstelling van bouwkunst en kunstnijverheid. Architectonische ontwerpen, over 't algemeen door het tentoonstellingbezoekend publiek nog al eens voorbijgeloopen, bieden hier in deze helder verlichte zalen, waarin zij tegen de zandgele wandbekleeding sterk uitkomen, geen kans, dat men ze over 't hoofd ziet. Dr. Berlage's: Pantheon der Menschheid trekt onmiddellijk de aandacht als men de groote zaal binnentreedt. Schetsontwerpen vindt men hier vele. Jan Stuyt toont nog eens zijn Heilige Landstichting, Vredes-Basiliek van 't Heilig Hart in foto's; van W. Verschoor is er een plan: Algemeen kerkhof.

Woningbouw voor arbeiders, doch vooral voor villabewoners vindt men in plan, en ook meermalen na uitvoering in foto's afgebeeld, aan de wanden gedemonstreerd. Het landhuis is de verleidelijke opgave, waarvan de bouwmeester tegenwoordig blijkt met voorliefde te zijn vervuld. Is het de samenwerking van het landschap en het natuurbeeld, dat hem aantrekt, de vrijere wijze waarop hij het woonverblijf van menschen kan opvatten, de profileeringen en aanzichten *rondom* van een huis, die hem een meer ruime gelegenheid scheppen zich uit te spreken of vooral het feit, dat de koorden van de beurs gretiger gevierd worden, waar de lastgever eenmaal die mijlpaal in zijn leven genaderd is, dat hij zich een landhuis bestelt en dat de bouwmeester dus onbezorgd zich kan overgeven aan zijn opdracht. Misschien ook is het, het verlangen naar: buiten, dat als een schier ethische behoefte alom zich meer en meer doet voelen en niet alleen den lastgever drijft, doch ook den uitvoerder bezielt.

Hoe 't zij, we staan voor 't feit, dat geen twee landhuizen tegenwoordig op elkaar gelijken. Men wil zich of den bouwmeester geheel laten gaan op een eigen inzicht, een eigen overtuiging en een eigen smaak. Op den langen duur zal een zekere stijl-beweging echter niet kunnen uitblijven. Reeds nu zijn naar het grootsche voorbeeld van Berlage sommige begrippen tastbaar in al die variëteiten, leven er werkelijk, hoe onbewust ook wellicht dikwijls door lastgevers gevoeld, dezelfde moderne principen in de meest uiteenloopende uitvoeringen. Aldus heeft vooral het voorbeeld van mannen als Berlage en de Bazel het initiatief der jongeren tot voedsel gediend. Ruimtezin, comfort, practische aanwendingen, eenvoud, beknoptheid, het zijn de voorschriften die, ongeschreven, al deze jongeren in 't hoofd hebben gehad, waarnaar zij hun modern gevoelen in overgave, hebben te luisteren gelegd.

Doch wèl versiering! Brouwer laat enkele proeven van zijn bouwbeeldwerk zien, het schoone vruchtenfragment in zoo dankbare kleuren uitgevoerd. En behalve dit werkstuk, een compositie van vruchten in volle natuurlijkheid uitgevoerd, is er een zijner tuinornamenten en een menigte van schotels en vazen. Een gevelsteen, aan 't Zeeuwsche wapen ontleend, treft ons en opnieuw is het de glanzende glazuur in een schoone kleur, die

het motief van de roode kool met uitgespreide bladeren zoo aantrekkelijk doet zijn. Achten wij Brouwer in zijn zuiver beeldhouwwerk lang niet altijd sterk, in het eigenlijke bouwbeeldwerk munt hij meermalen uit; daar weet hij meermalen een breede toepassing te vinden voor zijn stijlvol ornament. En zooals we reeds zeiden, de kleuren van zijn glazuur, de milde toon van dit glazuur in de versieringsmotieven aangebracht, is rechtuit voortreffelijk. Glas in lood van Gips en van Gidding is aan de ramen der zaal aangebracht. Het vischmotief van Gidding hoort tot een der gelukkigste, welke we van dezen kunstenaar kennen. Stiller, soberder is Gips met zijn ontwerpen in glas in lood Gidding uit zich geheel vrij, Gips beweegt zich meer binnen de banen van een, zij het dan ook toepasselijk, ornament. Ir. Roosenburg toont een palissanderhouten wandkast, waarin Zwollo zijn bekende arbeidsstalen, in goud en zilver gedreven luxevoorwerpen neerlegde. Van Brandes zijn ter tentoonstelling, behalve een aantal plattegronden en uitgevoerde ontwerpen, eenige meubels waarin wij weinig moois noch eigens vermochten te onderscheiden.



J. H. VAN MASTENBROEK (PULCHRI STUDIO). Een tijdlang kunnen menschen leven boven hun stand. Dan komt het ontbindingsproces, de val vanaf de vooze hoogte. Zoo is het Van Mastenbroek gegaan. Lange jaren hebben wij gewaarschuwd tegen zijn truecjes, zijn coquetterieën. Van grooten heeft hij het sentiment afgekeken; want deze man die doet-als-Breitner, heeft niet het gevoel vàn Breitner, daar hij kleine bekoringslisten gebruikt in werk, dat vóór al grootsch bedoelt te wezen.

Doet-als-Breitner, doch doet ook als Witsen, zelfs als Jacob Maris. Doch ziet, het zijn mannen ver boven Van Mastenbroek's geestelijken stand. En al lijkt hij met groven, oppervlakkigen blik bekeken hun gelijke, hij is het inderdaad niet en valt telkens als plotseling door de mand. Dit besef wordt duidelijk bij een gansche, nog wel groote, Pulchrizaal met Van Mastenbroek's werk. Er hindert telkens wat, iets kleins, dat den indruk ten goede verraderlijk besluipt. Neen, Van Mastenbroek is een handige teekenaar, een vlotte werker, doch dit, wat hij ons wil doen gelooven: een man van overtuigd sentiment, dit is hij niet. Er zijn een groot aantal mindere goden, die in werkelijkheid zijn meerderen zijn.

Er is hier een samenvatting van Van Mastenbroek's kunst, stellig van een jaar of tien. De schilder bleef er dezelfde in: schepen in water, voortdurend met 't oog bekeken van 't publiek zelf, dat wel ernst wil doch niet te veel; impressionisme wel, doch niet te somber.

Dat de man, die aan deze weegschaal staat, iemand is met aangeboren en onmiskenbaar talent, is eigenlijk nog het naarste van al.



GROEPENTENTOONSTELLING IN PULCHRI. Suze Bisschop-Robertson heeft gelukkig de productie van haar: meisje tegen gelen lap, van: vrouw die een poes melk geeft, enz. stop gezet. Wanneer men, zooals wij, voor de Nieuwe Rott. Courant sinds een dertiental jaren geregeld onder meer het werk van schilderend Den Haag onder oogen krijgt, gaat zelfs het goede, het uitmuntende werk in steeds ongewijzigden vorm geboden, vervelen.

Het was dus een verademing van onze eerste schilderes een prachtig geschilderd, nieuw werk op de groepententoonstelling te herkennen. Het is een stilleven in de zware zilvertonen, waarvan de schilderes het geheim bezit, geschilderd. Eenvoudig heeft zij een tinnen schotel, wat appels, uien en een flesch bijeengeschikt en uit dit eenvoudig gegeven, een armelijk thema gelijk, een volle, rijke harmonie getoondicht.

Zoo werd dit stilleven het bijkans eenig belangrijke op deze groepententoonstelling. Louis Brom heeft er een aardigen indruk van Veere, Jan Bakker een blond havengezicht, mevrouw Lucie van Dam van Isselt eenige leege stillevens, in een door de schilderes zelve voluit aanvaarde onbeduidendheid. Schuchter-en-nuchter, ziedaar de indruk, die haar arbeid meermalen op ons maakt.

Een eerlijk werk is er van Bodifée, een schril kerkinterieur van Bisschop. En daarmee is de groepententoonstelling in haar meest beduidends genoemd.

EERE-TENTOONSTELLING VAN HOYTEMA ❧ Van Hoytema op zijn doodsbed door Rouville; het is het eerste wat men ziet bij 't binnenkomen van de groote Pulchri-zaal en een sombere herinnering, waar rondom zoo levend, zoo frisch het eeuwig jonge werk van den meester van bloemenweelde vertelt, van vogelleven en van het buiten-zijn, onbespied in een ruime natuur.

Voor het mooikleurige portret van Rouville is een andere directe herinnering aan Van Hoytema neergelegd en wel het ontwerp voor het Van Hoytema-gedenkteeken, dat een voederplaats blijkt te zijn voor de eenden en het verdere watergevogelte in de vijvers van de Scheveningsche Boschjes. Te midden van het levenswerk van den meester ziet men een decoratief paneel, waar als het ware een groep van deze dieren is vereenigd. Het paneel is merkwaardig als document van Van Hoytema's geliefkoosde onderwerp. Al zijn lievelingsdieren vereenigt hij er rondom zich, of liever rond den ooievaar die temidden staat van de groep. Op den achtergrond rijst het silhouet van een pyramide, in het licht van de in 't oosten opkomende zon. Als decoratief ontwerp — het werd indertijd door den schilder present gegeven als bijdrage ter versiering van het clublokaal van den Haagschen Kunstkring — is deze: Terugkomst van den ooievaar het mooiste staal, 't welk we van den schilder kennen. Er zijn hier nog verscheidene decoratieve voorbeelden, ongetwijfeld verre achterstaand bij de kleur-schoone, zoo sobere aquarellen, bij de pastels, die ook al wonderbaar schoon zijn door haar harmonieuze samenvoeging van tusschentinten. En stellig eveneens ver achterblijven nevens de verrukkelijke litho's, die hier in overvloed en vrij volledig ten toon worden gespreid. De litho's zijn overbekend; enkele aquarellen en pastels nog niet. Het zou een goede daad zijn, zoo deze tentoonstelling meer steden in ons land konde bereiken. Want men kent er den volledigen Van Hoytema uit. En hoeveel Nederlanders missen een overzicht van des kunstenaars waardevolle aquarellen en pastels!

ALBERTINE DE HAAS.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

JOHANNES BOSBOOM ❧ DOOR G. H. MARIUS EN W. MARTIN ❧ MET 80 HELIOGRAVUREN EN LICHTDRUKKEN IN TOON EN IN KLEUREN ❧ 's-GRAVENHAGE, MARTINUS NIJHOFF, 1917 ❧ Prijs fl. 20 ingen., fl. 22.50 geb. ❧



In 1915 publiceerde Prof. Martin zijn boek over Albert Neuhuys; in het Juli nr. 1916 van *Onze Kunst* gaf Mej. G. H Marius daarover een waardeerende bespreking met belangrijke aanvullingen. Het was van toen af duidelijk, dat een nadere samenwerking tusschen beide vakgenooten vruchtbaar zou kunnen zijn; en het boek over Bosboom, dat thans vóór ons ligt, brengt daarvan het schitterend bewijs.

Wat over Bosboom's levensloop, over zijn midden, zijn familie- en vriendenkring, zijne kunstontwikkeling te zeggen valt, is hier, naar het mij voorkomt, zoo volledig en zoo goed mogelijk gezegd. Overvloedige gegevens stonden den samenstellers ten dienste — in de eerste plaats persoonlijke herinneringen aan den kunstenaar en zijn werk, een autobiografie en de nagelaten brieven van het echtpaar Bosboom. Dit alles is hier behoorlijk verwerkt en in logisch verband gebracht, tot een uiterst levendig, boeiend en leerzaam geheel, waarin wij den mensch leeren kennen, en zijne kunst begrijpen en doorvoelen, zooals zij van jaar tot jaar is gegroeid. De stof is verdeeld over tien hoofdstukken, voorafgegaan door eene Inleiding: Leerjaren en zelfstandig optreden; — De vroege kerkinterieurs; — Kennismaking en huwelijk; — De Bakenesserkerk; — Zwaarmoedigheid en zorgen; — Een nieuw onderwerp; — De Hoofdkerk te Trier; — Het atelier aan de Veenlaan; — Huiselijk leven; — De laatste jaren. Volgt een bibliografie en een chronologische lijst van Bosboom's werken, die in de tegenwoordige omstandigheden geen aanspraak op absolute volledigheid kon maken, maar niettemin een document van groote beteekenis voor de Nederlandsche kunstgeschiedenis zal blijven.

In hare hooger genoemde critiek over

Martin's Neuhuys-boek schreef Mej. Marius: „Ieder die eenigszins uitvoerig over de meesters der Haagsche School schrijft, zonder nader met dien kring bekend te zijn geweest, zonder ze in hun genootschap, in hun omgang, zonder vooral gemeenzaam over hen te hebben hooren spreken, zal deze moeilijkheid ondervinden" — (de moeilijkheid, namelijk, om den persoon van den kunstenaar naar voren te doen treden) Dit is volkomen juist. En die moeilijkheid is in dit boek over Bosboom dan ook geheel overwonnen. Bosboom leeft en streeft er, wij verrassen er hem onder het werk, dat we, als het ware, van jaar tot jaar onder onze oogen zien ontstaan. — Maar hier valt een verschijnsel waar te nemen, waarop het misschien de moeite waard is, de aandacht te vestigen. Van hoe naderbij men een kunstenaar kent, hoe beter men vertrouwd is met zijn persoon en zijne omgeving, hoe dieper men is ingeleefd in zijn werk, hoe minder men in staat is om, op een gegeven oogenblik, zich van dit alles los te rukken, en zijn levenswerk met één blik te omvatten, het te kenschetsen met volkomen objectiviteit en het de plaats aan te wijzen, die het toekomt in zijn tijd en in zijn land, en in alle tijden en alle landen. Dit is een ándere moeilijkheid. Ik zal niet zeggen, dat de schrijvers van het Bosboomboek deze moeilijkheid niet zijn te boven gekomen. Daartoe zijn ze beiden, en ieder in eigen sfeer, te zeer onderlegde vaklui. Maar het komt me voor, dat ze haar wel degelijk hebben ondervonden, zooals ieder kunsthistoricus ze ondervinden moet bij het behandelen van een onderwerp dat we nog van te dichtbij zien, en dat de tijd nog niet „op afstand" geplaatst heeft.

Bij dit al denkt men bij het doorbladeren van dit boek herhaaldelijk: ware er, te zijner tijd, maar eens zoo'n werk over een onzer groote zeventiend'-eeuwers geschreven! Wat zou dit een onuitputtelijke bron zijn van leering en genot! — En juist daarom is dit boek over Bosboom niet enkel een kostbare gave voor ons, maar ook voor degenen, die na ons zullen komen.

Ik wil niet nalaten, een waardeerend woord te zeggen over de keurige verzorging der uitgave. De 80 welgekozen afbeeldingen zijn uitgevoerd in lichtdruk en in heliogravure; en Bosboom's werken „doen" uitstekend in reproductie, — vooral de aquarellen en de kleine sepia-schetsen, waarvan zeer handig als tekstversiering partij getrokken werd De tekst zelf is in zijn smaakvolle soberheid een goed exempel van Nederlandsche boekdrukkunst. P. B.



VLAAMSCHE BOUWKUNST: BAKSTEEN-ARCHITECTUUR ❧ DOOR HUIB HOSTE, ARCHITECT ❧ OVERGEDRUKT UIT „DE BOUWWERELD" 1917 ❧ AMSTERDAM F. VAN ROSSEN. ❧ De geschiedenis der bouwkunst in België is eigenlijk nog een ongeschreven boek; het bekende werk van Schayes is verouderd; de iconografisch zoo kostbare „Documents classés" van Van Ysendyck zijn critisch van weinig waarde. Wij staan met de geschiedenis onzer bouwkunst zoo ongeveer op het punt, waar wij 50 jaar geleden stonden met de geschiedenis onzer schilderkunst; er valt nog een ontzaglijken voorbereidenden arbeid te verrichten eer we met eenig succes aan het samenvatten kunnen gaan, en tot een juist en volledig inzicht van de evolutie onzer architectuur kunnen komen.

Tot dien voorbereidenden arbeid behoort eerst en vooral gewestelijke monumentenstudie; en hiertoe levert de heer Hoste in hoogergenoemd werkje, een zeer verdienstelijke en welkome bijdrage. Hij bestudeert de baksteen architectuur in West-Vlaanderen, gaat haar na in ontstaan en wording, speurt de invloeden op, die zij heeft ondergaan, en legt vooral nadruk op haar eigen, zelfstandig karakter, dat door de eeuwen heen, ondanks min of meer aanzienlijke afwijkingen, toch steeds met taaie levenskracht opnieuw op den voorgrond is getreden. — Op volledigheid maakt deze schets geenszins aanspraak; het ware, in de ballingschap en ver van de te bestudeeren monumenten overigens een onmogelijkheid; maar het onderwerp wordt er met liefde, met kennis en met methode behandeld.

Het stemt weemoedig dat juist de streek, waaraan deze studie is gewijd, in dezen oorlog het vreeselijkst werd geteisterd; van de hier besproken monumenten zijn er een groot gedeelte reddeloos verloren en iederen dag

wordt de vernieling nog voortgezet... Maar het is tevens een troost en een opbeuring dat een opkomend geslacht die monumenten begrijpt en liefheeft, niet om ze, als een uitstervende school van archeologiseerende bouwmeesters geesteloos na te volgen, maar om er een aansporing in te vinden tot eigen, frissche, oorspronkelijke schepping. B.



DE HOUTSNEDEN IN VORSTERMAN'S BIJBEL VAN 1528. AFBEELDINGEN DER PRENTEN VAN JAN SWART, LUCAS VAN LEYDEN, E. A. MET EEN INLEIDING EN EEN KRITISCHE LIJST DOOR MR. N. BEETS. UITGEGEVEN VAN WEGE HET KON. OUDHEIDKUNDIG GENOOTSCHAP TE AMSTERDAM, 1915. VERKRIJGBAAR BIJ P. N. VAN KAMPEN & ZOON, AMSTERDAM; PRIJS *Fl.* 2.

Steeds overtuigender is in de laatste jaren gebleken, hoe kostbaar het bescheiden werk onzer oude boek-illustrators en xylografen voor de studie der kunstgeschiedenis zijn kan, en Mr. N. Beets is een dergenen welke op dit gebied het vruchtbaarste werk hebben geleverd; dit tijdschrift mocht er in zijne — nog niet afgesloten — reeks Vellert-artikelen een verheugend bewijs van geven. In de voorliggende uitgave heeft hij dan ook andermaal een bijdrage geleverd die evenzeer van belang is voor de kunsthistorie, als voor de geschiedenis der boekdrukkunst en voor de iconografie.

De bijbel, waaraan deze houtsneden zijn ontleend, werd in 1528 „ghedruct in die vermaerde coopstadt van Antwerpen in Brabant, in den gulden Eenhoorn, bi mi Willem Vorsterman"; het was de tweede volledige bijbel in onze taal gedrukt (de eerste was twee jaren vroeger bij den Antwerpschen drukker Jacob van Liesvelt verschenen). Maar de prenten van Vorsterman's bijbel zijn in kunstopzicht ver uit de belangrijkste. Beets bestudeert hunne beteekenis, licht hunne technische en ethische verdiensten toe, toont hun verband aan met ander werk; hij maakt daarbij tal van belangwekkende opmerkingen, waarvan een nadere bespreking ons hier te ver zou voeren; een kritische lijst der houtsneden, met verwijzingen tot vroegere bijbel-illustraties, is aan zijne studie toegevoegd.

Zooals voor de hand ligt, verwijst de samensteller tot zijn uitvoerig opstel over Jan Swart, waarmee jrg. 1911 van *Oud-Holland* geopend werd. Evenwel wil het mij voorkomen dat hij daardoor in *dit* boekje over zekere punten wat al te vluchtig heenstapt; we missen hier b.v. ongaarne een nadere motiveering van de toeschrijving der prenten zelve aan Jan Swart. Wie het artikel in *Oud-Holland* versch in het geheugen heeft, gevoelt aan zulke motiveering natuurlijk niet direct de behoefte; maar het is niet te verwachten, dat dit het geval zal zijn met een ieder die, nu of later, deze uitgave in handen krijgt, en terecht vergen mag dat daarover te dezer plaatse althans het hoofdzakelijkste zal te vinden zijn.

Het boekje is keurig op geschept papier gedrukt; de zeven-en-negentig prentjes geven de origineelen uitstekend weer. Maar men vraagt zich af, waarom de „inleiding"... *achter* in 't boekje komt?

P. B.





HET PORTRET VAN JAN NEYEN DOOR RUBENS



p de tentoonstelling van Oude Kunst uit het bezit van bewoners van Haarlem en omstreken, van 14 Juni—12 Juli 1915 in het Frans Halsmuseum gehouden, kwam voor een portret door Rubens geschilderd. Over deze expositie werd door mij in dit tijdschrift een artikel gepubliceerd, waarbij als een der voornaamste inzendingen deze beeltenis van een man op middelbaren leeftijd, in raadsheerstoga gekleed, een boek in de rechter hand houdend, werd afgebeeld. Door de Hollandsche kenners en Prof. Dr. Leo van Puyvelde werd dit portret, zonder eenige uitzondering, voor een echten Rubens gehouden. Hoewel niet geteekend, verraadt het door den vasten penseelstreek, door het lichtende der kleuren, waarin het typische karmozijn, Rubens eigen, een voorname rol speelt, door de paarlemoeren schaduwtonen, zoo smijdig in het licht overgaande, geheel en al de hand van den Vlaamschen grootmeester, zooals deze werkte, toen hij uit Italië naar de Scheldestad terug kwam in de hoop van zijn moeder nog in leven te vinden. Een donkere, gedeeltelijk overschilderde achtergrond doet wat erg heel tegen het transparante in gelaat en kleederen.

Nochtans is de voorname toon van dit portret, de sterke en zekere karakterbeelding, het spontane in de weergave, welke direct naar de natuur geschiedde, van buitengewone schoonheid. Evenals bij de beeltenis van Isabella Brant in het Kaiser Friedrich-Museum, geschilderd in 1615, komt de figuur licht tegen een egalen achtergrond af, waar ook het licht concentrisch werd aangebracht, in tegenstelling met het latere werk van den meester, waarin het lijkt of van boven naar beneden, van links naar rechts, alles in één licht is gezet, waar „dat groote zonlicht aan den Nederlandschen Konsthemel”, zooals Houbraken Rubens noemt, met zijn stralen alle deelen van zijn schilderijen bereikte.

Kort geleden werd dit boeiende portret met den sluwen, listigen, naar links kijkenden kop, met krullend kastanjebruin haar en dunnen, rooden sikbaard, waaronder een platten smallen kraag, voor onbepaalden tijd in bruikleen afgestaan aan het Frans Halsmuseum, en mocht het mij gelukken op den achterkant van het paneel, op een bijna verbleekt, gedeeltelijk afgescheurd etiket, een, door de nerf van het eikenhout, welke door het papier heen komt, bijna onleesbaar opschrift in 18de-eeuwsche karakters, de naam van den voorgestelde te ontcijferen. Volgens dit opschrift is hier voorgesteld Johannes Neyen, de bekende commissaris-generaal der Minderbroeders te Antwerpen. De inscriptie, zooals die nog te lezen is op het verbruinde, vergoorde, gedeeltelijk afgescheurde papier, luidt:

JOANNIS NEYEN ANTVERPIENSIS.
GENERALIS; ARCHI AUD. APUD.
LEG. FEBR. OF FEDR. 1607.

Jan Neyen, Ney, ook Jean de Ney (1) geheeten, was een bekende figuur in de plaats zijner inwoning, Antwerpen: Geboren uit Zeeuwsche, protestantsche ouders, zijn vader, Maarten Neyen, was gezworen klerk en griffier der Antwerpsche rekenkamer, kwam Jan of Johannis in Antwerpen ter wereld, werd Katholiek, en Franciskaner pater. Bij den Aartshertog Albert en zijn gemalin Isabella kwam hij al zeer spoedig

(1) Zie over hem: J. Wagenaar, Vaderlandsche Historie, negende deel. — P. Fr. Stephanus Schoutens, Geschiedenis van het voormalig Minderbroedersklooster van Antwerpen (1446—1797). — Nieuw Nederlandsch Biographisch Woordenboek, Deel III. — Biographie nationale de Belgique, Deel XV.
Vondel bezingt hem als volgt:

In *Begroetenis aen Frederick Hendrick* (1625):

Hij zelf heeft Spinola gestroopt en uitgetoghen
Het schentvrij harrenas en brenght zijn' deghen meê,
En ziet, een tweede Nay, die volght en smeeckt om vreê.

In *Roskam* (1630) vers 49:

Indien de Spanjaerd sagh het land van Hoofden blincken,
Hoe sou sijn fiere moed hem in de schoenen sincken:
Hoe sou hij vader Ney opwecken door gebeên,
Om met zijn' long dees' scheur te neyen hecht aen een.

In *Henriette Maria te Amsterdam* (1642) vers 444:

Terstont zal hij, om 't bloed van 't wroegende misdrijf
t'Ontlasten, vader Neys gezegende olijf
Aenvaerden, voor een eeuw van hondert gulden jaren,
Die ongelijck meer lofs dan 't gruwlijck moortspel baren.



P. P. RUBENS: Portret van Jan Neyen.
(Eigendom van de familie Wilson te Bloemendaal).

in de gratie, werd hun biechtvader en in Februari 1607 door hunne Hoogheden gekozen tot afgezant naar Den Haag, om met de Hoogmogende Heeren van Holland die onderhandelingen te openen, welke later tot het Twaalfjarig Bestand zouden leiden.

Twee malen moest de geslepen Vlaming de onderhandelingen opschorten om met zijn Koning over de voorwaarden te confereeren. En deze waren van den kant van Zijne Spaansche Majesteit niet gering.

Neyen toch had in opdracht den afval der Noordelijke Nederlanden te verhinderen, den Hollanders de belofte te ontlokken de vaart op Indië te staken, en voor de Alleenzaligmakende Kerk gelijke rechten te verkrijgen als de Hervormde reeds bezat.



M. VAN MIEREVELT: Portret van Jan Neyen (naar de gravure van J. MULLER).

Noch het een noch het ander gelukte hem. Slechts met groote moeite en eindeloos geduld bracht hij Philips III er toe de Noordelijke Nederlanden als vrijen staat te erkennen.

Beter slaagde hij er in een wapenstilstand van acht maanden te bedingen, die leidde tot het voorbereiden van een definitiever opschorten van den oorlogstoestand, tot het Twaalfjarig Bestand, hetwelk in 1609 te Antwerpen werd gesloten. Uit die twee jaren van onderhandelen dateeren een drietal portretten van Neyen. Uit 1607, dat hetwelk Chrispijn de Passe graveerde; uit 1608, dat van M. van Mierevelt, door J. Muller in het koper gestoken, en uit hetzelfde jaar een beeltenis van Hondius, als gravure bekend [1].

[1] De gravure van J. Muller naar M. v. Mierevelt draagt tot opschrift aetat XXXIIX 1608, die van Chrispijn de Passe vermeldt zijn ouderdom in 1607 als 39 jaar, wat niet klopt. Hondius geeft hem in 1608 40 jaar, wat dus overeenkomt met de opgave bij De Passe.

De gravure van De Passe heeft op een banderolle de woorden: „Deus est author pacis non belli" en voert tot onderschrift:

„Heer Johan van Ney commissaris generaal der minnebroederen, biechtvader van haar Hoocheden ende derselver gesanten aende Mo. Ed. Heeren Staten Generaal der vereenichde Provincien".



CHRISPIJN DE PASSE: Portret van Jan Neyen.

Tot deze drie typen, ze verschillen alle aanmerkelijk, zijn de overige beeltenissen van Neyen in verschillende boeken en op een enkel schilderij, dat van A. P. van der Venne, de Zielenvisscherij genaamd, in het Rijksmuseum terug te brengen.

Bij Mierevelt heeft Neyen een breeden kop, die hoog in de schouders zit, een open gelaat, waaruit frank en vrij de oogen kijken; bij De Passe een langwerpig gezicht met smallen puntbaard en bij Hondius een arglistigen trek, die op de overige beeltenissen niet voorkomt.

In 1609, bij het sluiten van het Bestand, bereidde Antwerpen zijn grooten zoon een schitterende ontvangst; de Paus gaf in een speciaal schrijven zijn voldoening te kennen over zijn werkzaamheden, kortom, Neyen was de man van het oogenblik.

Eenige jaren daarna overleed hij in Spanje den 20sten November 1612.

Tegen het einde van 1608 kwam Rubens te Antwerpen terug. Waarschijnlijk, ja zelfs zeer zeker is het, dat hij den meest gevierden man uit te beelden kreeg. Dat dit geschiedde blijkt wel uit het feit, dat er heden nog een portret van Rubens bestaat, in de Pinacotheek [1], van een jongen Franciskaner monnik, dat vroeger in Dusseldorf hing en toen door Reynolds daar werd gezien, zooals uit zijn beschrijving van een reis in de Nederlanden in 1781 blijkt [2], en dat, volgens hem, de Ney en, zooals thans de catalogus van de Pinacotheek

Bij Mierevelt is hij als raadsheer afgebeeld, bij De Passe op een gravure in pij, op een andere, overigens dezelfde, in het costuum van raadsheer, evenals dit op de prent van Hondius en op de Zielenvisscherij van A. P. van der Venne het geval is.

[1] In den catalogus van de Pinacotheek staat, dat dit portret afkomstig is van de galerij te Dusseldorf, dat het waarschijnlijk identiek is met „een Pater levensgroot” op de auctie Arundel in Amsterdam in 1684 met *f* 39 betaald.

[2] The litterary works of Sir Joshua Reynolds bl. 404: „about ten portraits by Rubens, the best are de Ney a priest with a skull in his hand and Dr. van Thulden etc.”

opmerkt, vermoedelijk Johannis Neyen voorstelt.

In zijn „Œuvre de P. P. Rubens", 4de deel (N°. 1107), schat Max Rooses dit werk te zijn ontstaan in den tijd tusschen 1625 en 1630. Onnoodig te zeggen, dat de hier voorgestelde onmogelijk Neyen kan zijn, daar deze reeds in 1612 overleed. Mogelijk is men op den naam van Neyen gekomen door een zekere gelijkenis van dit portret, dat een ongeveer 35-jarigen monnik voorstelt, met de gravure van Chrispijn de Passe; alleen heeft de monnik uit de Pinacotheek een veel ascetischer uiterlijk, dan die bij De Passe.



HENDRIK HONDIUS: Portret van Jan Neyen.

Het portret in het Frans Halsmuseum, al vertoont het eenzelfde type, wijkt wel eenigszins af van de drie beeltenissen hierboven besproken, het minst van dat van Van Mierevelt, toch minder dan dit laatste verschilt van de twee andere. Het bezit eenzelfde breede, korte figuur, wat hoog in de schouders.

In den catalogus van de Collectie Wilson van 1873, verschenen bij de tentoonstelling dezer verzameling in den Cercle artistique te Brussel, komt dit portret voor onder den naam van Simon de Vos, den leerling van Rubens, die 1603 geboren werd.

Ook de inscriptie wordt hierbij vermeld, echter leest men daar het jaartal 1637, wat ik uit het opschrift niet kan lezen. Daar staat deze volledig, luidende:

JOANNIS NEYEN ANTVERPIENSIS,
VIC. GENERALIS; ARCHI AUD. APUD.
LEG. FEV.: 1637.

Dat Simon de Vos de meester zou zijn, die Neyen schilderde, is totaal uitgesloten, daar hij bij het overlijden van den pater nog maar 9 jaren telde.

Waar Rubens vermoedelijk dezen verdediger van het Katholieke geloof heeft geconterfeit, gezien de toeschrijving van zijn naam aan het portret te Munchen, is de hypothese niet te gewaagd, dat we hier te

doen hebben met het echte portret van Jan Neyen, omdat de schilderij als maker Rubens[1] aanwijst, de inscriptie Neyen tot den afgebeelden stempelt en het type overeenkomt met de bekende beeltenissen van dezen priester.

G. D. GRATAMA.



(1) Uit authenticke stukken, door mij gezien, blijkt, dat 28 Febr. 1836 een zekere Jean Verheijden voor den verkoop van dit schilderij van Joseph Dussaert 4800 francs ontvangt, dat Maart van ditzelfde jaar de experts Héris en J. Lorent père dit schilderij, waarvan het etiket op de achterzijde wordt vermeld, voor een echten Rubens verklaren, en dat de laatste daarbij getuigt, dat hij het reeds 34 jaren kent.



EEN MODERN BOUWWERK



EEN der bijzonderste kenteekens der moderne architectuurbeweging is wel het zoeken om aan elk soort gebouwen een eigen karakter te geven.

Was de architectuur dan zoo laag gevallen dat zij met dien zoo natuurlijk schijnenden regel geen rekening hield?

Laat ons niet te vlug gaan roepen en eerst even herdenken dat het romantisme nog ten allen kante in ons leven woekert. Had het ons niet geleerd welke eigenaardige schoonheid er besloten ligt in de gebouwen die binnen verschillende tijdperken opgetrokken waren geweest? Het contrast ontstaan door het bijeenbrengen van verschillende wijzen van bouwen die door hun betrachtingen en hun uitvoeringsmiddelen tegenover elkaar staan, had geleid tot een schilderachtigheid die wij zoo zeer gingen smaken, dat wij ze in onze nieuwe gebouwen wilden terugvinden; dit geschiedde in zoodanige mate dat er architecten waren die niet slechts hun bouwwerken opvatten met een gewilde accidenteele groepeering en opbouw, maar die in een en hetzelfde gebouw verschillende historische stijlen gebruikten. Zelfs zijn er te vinden geweest die oude half-verweerde bouwstoffen in 't werk stelden om met meer zekerheid het romantische te bereiken!

Er is echter meer: daar wij nu zooveel soorten van gebouwen hebben voor dewelke de vroegere architectuurevolueering geen gangbaar type overgeleverd heeft (men denke b.v. aan station-, bank- en kantoorgebouwen, bioscopen, om er maar enkele te noemen), is het leerrijk een oogenblik er op na te denken wat of wij nog hebben aan de door vroegere geslachten geschapen types voor dit soort gebouwen die wij nog steeds gebruiken. Wie bouwt er nog een graf in den vorm eener Egyptische pyramide? De klassieke orden dienen anders niet dan voor het geroutineerde onderwijs der École des Beaux-Arts te Parijs, en voor de autokratische architectuur van Duitschland. Niemand denkt er op nu een badhuis op te trekken in den vorm der Romeinsche

thermen. Iedere kerkenbouwer ondervindt hoe het gothische bedehuis, constructief zoo zuiver, zoo aangepast aan die liturgie en zoo godsdienstig van stemming, nu noodzakelijk door iets anders hoeft vervangen te worden. En waar zijn de opdrachtgevers die voor hun buitens nog een Italiaansche villa of een Fransch kasteel tot voorbeeld geven?

De moderne architect heeft dus een ruim werkveld met voor de verschillende veruiterlijkingen van het huidige leven een monumentale oplossing te zoeken, indien hij er minstens de gelegenheid toe gegund wordt. En dit is op verre na niet steeds het geval!

Daar wij in dit stuk het gebouw voor den Bond van minder Marine Personeel te Den Helder zullen beschouwen, kan het nuttig zijn eens na te gaan hoe weinig het moderne vereenigingsleven tot nog toe aanleiding mocht geven tot werkelijke architectuurscheppingen.

Het vereenigingsleven, dit verschijnsel dat zoo eigen is aan onzen tijd, hoorde toch zijn eigen architectonische uitdrukking te hebben gevonden. En hier zij terloops gewezen op het groote verschil — voor wat de bouwkunst betreft — tusschen vroegere en tegenwoordige vereenigingen. Het gildewezen dat in de middeleeuwen ontstaan, tot aan de Fransche omwenteling doorging, bestond uit de vereeniging van arbeiders en bazen van *één vak*. Elk ambacht had zijn gildehuis; in oude steden bestaan zij nog in groot aantal; elke gilde trachtte in de kerk een eigen altaar te bezitten, dat vaak tegen de pijlers gebouwd werd; deze van den St. Jan in Den Bosch bewijzen duidelijk hoe men in enkele gevallen, van af den bouw der kerk met dezen eisch rekening hield.

Nu gaat het anders: wel hebben wij nog zuivere vakvereenigingen, maar zij zijn meestal verbonden aan een politieke beweging. De arbeiders b.v. gevoelen dat zij hun algemeene belangen eerst en vooral moeten verdedigen, en pas daarna hun bijzondere eischen als vakman met kans op bijval kunnen voordragen. Hetzelfde geldt voor den burgerman, den toerist enz. De kantoorbediende heeft dezelfde groote belangen als de kleine winkelier; de wandelaar vraagt evengoed als de automobilist dat de wegen behoorlijk aangelegd en onderhouden worden.

En wanneer het dan toch tot een schifting komt, dan vereenigt men niet meer gelijksoortige lui van een stad, maar van een land. Zoo hebben wij den algemeenen *Nederlandschen* diamantwerkersbond, de *Nederlandsche* vereeniging voor ambachts- en nijverheidskunst, de automobile-club de *Belgique*, enz.



P. KRAMER, Archit.: Gebouw van den Bond van minder Marine-Personeel, Den Helder. De toren.

Een vereeniging heeft een lokaal van doen: het bestuur moet er zetelen, het administratief werk geschiedt er; een zaal voor bijeenkomsten is onontbeerlijk. Dit zijn de hoofdeischen; daarnevens vindt men soms een cafézaal waar de leden elkaar ontmoeten kunnen, een redactie-kantoor en een drukkerij voor het vereenigingsorgaan, een bakkerij, enz.; allemaal eischen die absoluut anders zijn dan deze welke door een huis, een kerk, een concertzaal gesteld worden. Ook staat vast dat een vereeniging een kracht is, dewelke dient in het gebouw plastisch uitgesproken te worden.

Is nu dit programma van eischen meermalen aanleiding geweest tot mooie architectonische oplossingen? Gezien het groote aantal ver-

eenigingen mogen wij antwoorden: heel zelden, en wel om verschillende redenen.

Deze vereenigingen ontstonden meestal in een soort heldentijdperk, toen de macht tegenover dewelke men zich in 't gelid schaarde nog overheerschend was; gezien de zeer beperkte geldmiddelen was het vereenigingsleven op het minimum gebracht: een paar gehuurde kamers moesten als kantoor dienst doen, en telkens als een bijeenkomst noodig geacht werd, ging men een zaal huren voor een avond. Zoo duurde het totdat men het aandurfde ergens een huis aan te koopen en zoo goed mogelijk in te richten. Met de uitbreiding van die gilden en bonden kwam ook deze van hun gebouwen, stuk bij stuk, nu rechts dan links van de „oerceel"; en wanneer na jaren, zoo'n vereeniging over macht en geld beschikt, wordt het dikwijls goed gevonden, om gevoelsredenen, de oude lokalen te blijven betrekken; het is immers een krachtig opbeuringsmiddel te kunnen zeggen aan de jongeren, aan de minder sterk overtuigden: ziet aan onze lokalen hoe wij van niets tot iets gegroeid zijn!

Men is in andere gevallen te vroeg gaan bouwen, of zonder rekening te houden met latere uitbreiding. Zoo heeft de *Vooruit* te Gent twee gebouwen naast elkaar staan, die elk op zichzelf een afgerond geheel zijn: samen geven zij geen totaal indruk maar maken een allertreurigst effekt.

In oudere steden kan de oplossing van het geval nog heel anders zijn; Brugge is daar een typisch voorbeeld van: de katholieke vereeniging is er in een achttiend'-eeuwsch gildehuis gevestigd; de liberale vereeniging heeft een gothisch steen betrokken, terwijl de Gilde der Ambachten een blok huizen aankocht, allemaal huizen met gevels uit de XVIe en XVIIe eeuw; daar heeft zij zich, zoo goed als het maar kon, ingericht, en achteraan in den tuin, de groote lokalen laten bouwen die zij van doen had.

Aangezien er in dergelijke gevallen aan de practische eischen geweld moet gedaan worden, kan er natuurlijk van een architectonische oplossing geen sprake zijn!

Daartegenover kunnen wij gelukkiglijk enkele goede bouwwerken stellen: noemen wij het Volkshuis te Brussel, van V. Horta, het gebouw van den Algemeenen Nederlandschen Diamantwerkersbond te Amsterdam, en de Voorwaarts te Rotterdam, beide van Dr. Berlage. Hierbij kunnen wij nu voegen het jongste werk van den Amsterdamschen architect P. Kramer: het gebouw voor den Bond van minder Marine-Personeel te Den Helder.

Het terrein waarop het zich verheft, is aan den hoek van het Stationsplein en de Stationsstraat gelegen; daar dit perceel met een servituut belast was, moest een groote strook ervan onbebouwd blijven; deze was echter niet bepaald door een evenwijdig met de straat loopende lijn, maar wel door een schuine dwarslijn. Daarnaar heeft de bouwmeester zich natuurlijk moeten voegen in het ontwerpen van zijn plattegrond, en juist het gebonden zijn aan dien strengen eisch heeft een uitstekenden uitslag als gevolg gehad: die plattegrond ontwikkelt zich, spreidt zich uit als een waaier; hij is buitengewoon duidelijk en zit vol beloften voor een degelijken helderen opbouw. 't Is een genot voor het oog deze teekeningen te bezien.

De ingang is ongeveer in het centrum van het gebouw gelegen en bevindt zich in dezelfde ruimte als de trap, ten einde een gemakkelijken toegang tot de zaal op de verdieping te verzekeren. Rechts vindt de bezoeker de deur van de cafézaal waarop dan de schrijfkamer volgt. Op den plattegrond is het zoeken naar een monumentale oplossing duidelijk zichtbaar: de toonbank is behendig onder de trap geschoven: daar is niet slechts plaats door gewonnen, de groote ruimte blijft ook vrij en behoudt volkomen haar waarde als ruimte; de balken der zoldering steunen op forsche muurpijlers die een plastische werking hebben, en zich tot onder de tweede verdieping verheffen, ten einde aldaar de draagwijdte der muurdragende balken te verminderen. In de cafézaal hebben die pijlers een gelijksoortige esthetische werking als de penanten tusschen de terrasdeuren. Opvallend is ook de wijze waarop de schrijfkamer aangelegd is: zij is afgescheiden niet door een muur maar door een zitbank met hoogen rug, zoodat hij die schrijft afgezonderd is en toch in een zekere gemeenschap blijft met zijn vrienden in de gelagzaal; het gevaar van het rythme dat in deze laatste aanwezig is, te verbreken, heeft Kramer vermeden met de toiletten enz. aan beide kanten der schrijfkamer te brengen, zoodat deze in de as der cafézaal gericht is.

Naast de toonbank leidt een deur naar de woning van den huishouder, welke van de straat ook met een afzonderlijken ingang te bereiken is. Boven deze woning bevinden zich verschillende bestuurskamers, alsook de toiletten gevergd door de aanwezigheid der vergaderzaal, welke den heelen hoofdvleugel beslaat. De tweede verdieping is ingenomen door de hoofdbestuurskamer, en door slaapkamers ten dienste van de bondsleden; op de derde verdieping bevinden zich niets dan dergelijke slaapkamers.

Wanneer wij nu den opbouw bekijken en nagaan hoe de ruimten

tot massa's verwerkt zijn geweest, dan zien wij dat de trap met ingang als meest in 't oog vallende massa behandeld werd; de vleugel met café- en vergaderzaal leek aangewezen om de belangrijkste te worden, terwijl de vleugel met woning enz. minder domineerend gehouden is. Tusschen dezen laatste en het trappenhuis is een hoekmassa opgesteld, minder van omvang en die ook boven de eerste verdieping eindigt. Hier heb ik een bezwaar tegen deze laatste ruimte-uitwerking; deze hoekmassa komt niet duidelijk uit den plattegrond; beneden gaat het wel; daar kan zij immers als een flinken uitbouw van de woonkamer aanschouwd worden: maar boven bevat zij een slaapkamer die een deel der aangrenzende massa inneemt. Men voelt direkt dat het niet heelemaal zuiver is, en eenigszins de harmonie van den zoo logischen aanleg stoort.

Deze verschillende massa's nu zijn sober en streng behandeld: zij vormen elk op zichzelf een geheel, en toch zijn zij onderling niet te scheiden, zoo zijn zij aan elkaar gegroeid. Een vluchtige kijk op de afbeeldingen is voldoende om ons te overtuigen, dat dit hier niet gebeurd is met de gewone hulpmiddeltjes, als een en hetzelfde dak dat op de verschillende deelen doorloopt, horizontale banden e. m. d. Neen, wij kunnen ons zeker de drie massa's afzonderlijk voorstellen als een volledig stuk architectuur; maar hoeveel armer zou de uitslag zijn! Wat brengt die tegenstelling van hoog en laag hier levendigheid en bewegelijkheid, wat doet het schuine gedeelte prettig aan als bindend middel tusschen toren en zijvleugel.

De massawerking treedt hier dus bij eerste zicht op den voorgrond, omdat zij als echte ruimte-afsluiting, en zeer harmonisch aandoet; wat ons overigens zeer boeit, is dat er niettegenstaande de horizontale begrenzing, stijging te zien is in het geheel; er is iets dat doet denken aan het steeds hooger willen van vroegere bouwwerken, al werd dit hier met geheel andere middelen bereikt, nl. de volkomen gaafheid, ik wou bijna zeggen strakheid, van de twee vleugels, zoodat de loodlijn der hoekbeeren een buitengewoon sterke taal kan spreken.

Overigens speelt de toren hierbij ook een groote rol; die toren is het iets-opgebouwde trappenhuis: er moest toch iets aanwezig zijn dat sterker sprak dan het overige en wees op de kracht der hier gevestigde vereeniging. Zoolang de toren nu de trap bevat is hij massief en vlak gehouden: maar hooger hoeft het metselwerk niets meer te dragen; het is enkel afsluiting en symbool, en het wordt dan ook veel speelscher behandeld: het rimpelt zich in vouwen die licht en schaduw grijpen en vorm geven; een even uitgebouwde steen werkt



P. KRAMER: Interieur; gebouw van den Bond van minder Marine-Personeel, Den Helder.

als een koord dat het bewegelijke en het vlakke gedeelte samensnoert en het stijgende opnieuw tot uiting brengt. Die toren eindigt werkelijk in een soort gejuich, in een jubilatie.

Gevaarlijke manier van werken, zal men misschien opwerpen.

Het zou mij makkelijk zijn de geschiedenis der bouwkunst na te pluizen en aan te toonen hoe vaak het vroeger zoo gedaan werd. Dit zou echter niet het minste bewijs opleveren dat Kramer's werk goed is. Wanneer wij daarentegen kunnen vaststellen dat die toren een onverbrokkeld geheel vormt, wat dan ook elke onbevooroordeelde toeschouwer moet toegeven, dan zullen misschien de opwerpingen achterwege blijven!

De bewegelijkheid der bovenste geleding beantwoordt ten anderen aan de donkerte der lichtopeningen van het andere gedeelte van den bouw. In het hoofdblok is de doorbreking sprekend: de afsluiting van het café is opgelost in pijlers, waartusschen breede deuren toegang geven tot het vóór-terras; de vergaderzaal heeft hier lage, breede vensters — zij is hel verlicht langs de binnenplaats — en erboven kleine ventilatieraampjes; de hoofdbestuurskamer is duidelijk uitgedrukt door een groep van vier vensteropeningen, terwijl de drie bovenste vensters

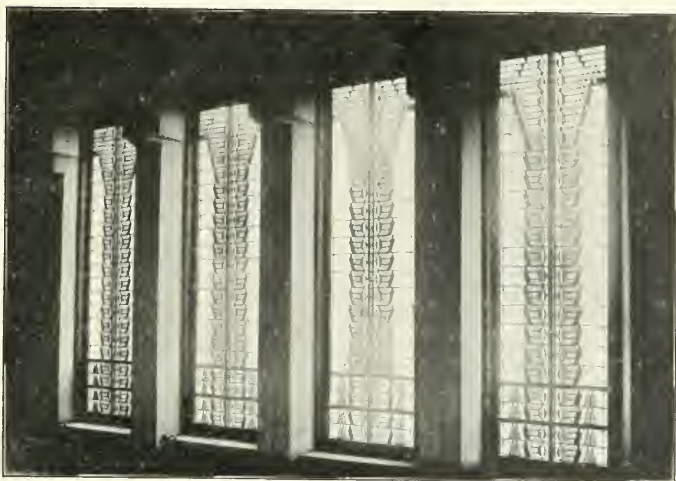
goed laten zien dat zich daar drie aparte vertrekken (slaapkamers) bevinden.

Deze raamindeeling is op zichzelf heel logisch, maar zij is te verschillend, zij verbrokkelt eenigszins den statigen gang van den wand. Hoeveel mooier spreekt deze laatste niet in de andere gevels, alhoewel daar ook alle ramen niet gelijk zijn. Hoe aardig doen de kleine raampjes niet in den toren en hoe goed verlichten zij de trap niet. Men moet maar weten hoe zijn ramen gemaakt en geplaatst! en juist omdat wij zien dat Kramer het hier zoo goed deed, spijt het ons dat het hem in het hoofdblok niet beter gelukte.

De kleur van den bouw is rustig: de gevels zijn opgetrokken van mondklinkers; het verband is niet als naar gewoonte een streksche en een kopsche laag; na twee strekken is er telkens een kop gemetseld, een gele kop. Als ik hierbij voeg dat ook enkele verbrande koppen verwerkt werden, dan zal men zich gemakkelijk kunnen inbeelden hoe dit metselwerk leeft en tintelt, hoe het even forsch is als de massa's van kleur welke het tot stand brengt. Kozijnen en ramen zijn wit geschilderd en verwekken felle tegenstelling. De looden afdekking van enkele gemetselde deelen komt de kleurschakeering nog vermeerderen.

Maar die wanden leven en tintelen niet alleen door het soort baksteen en het verband, maar ook door de versiering. Deze is heel eigenaardig. Als men van bouwversiering spreekt, gaan velen alleen denken aan beelden, aan lofwerk, aan tegelfriezen, enz. Niets daarvan is hier te zien: Kramer heeft, zooals anderen in den loop der tijden, gedacht dat baksteen nog anders kon behandeld worden dan als gewoon opstapelingsmateriaal, en op deze plaatsen waar hij een bijzonder effect bekomen wilde, heeft hij den baksteen een andere, een ongewone taal laten spreken.

Waar een schuine hoek moest gemetseld worden, werd de steen niet schuin volgens dien hoek afgehakt, maar de top is buiten blijven zitten, alternatief rechts en links; het effect van deze accentjes is alleraardigst en wonder is het om te zien hoe die versiering van kleine schaal goed doet in de naar groote schaal opgezette massa's. Wat hierdoor verkregen wordt is het verwijderen van het te strenge, het te strakke van enkele hoofdlijnen; met een onbekapten baksteen wist Kramer hier denzelfden uitslag te bekomen als de middeleeuwers met hun gebeeldhouwde hogels (men denke o. m. aan de bovenste geledingen der torens van Notre Dame te Parijs); zijn lijnen en zijn bouwstoffen wist hij te verteederen zonder ook maar in het minst het rustige, het sobere, het vlakke in zijn massa's en de werking van den



P. KRAMER: Groote ramen der vergaderzaal; Bond van minder Marine-Personeel, Den Helder (uitgevoerd door W. Bogtman).

wand te storen. De fantasie welke zich hier openbaart is niet accidenteel, maar is ontstaan in het volle bewustzijn van den kunstenaar. Ziet b.v. hoe het terras afgescheiden is van het pad dat door het tuintje naar den ingang leidt: die scheiding bestaat niet uit een muur, maar uit losse pijlers, en zoo is er nog eens een fijngevoeld verschil uitgesproken tusschen metselwerk dat ruimten afsluit en vloeren draagt, en metselwerk dat alleen een scheiding hoeft aan te duiden.

De ingangdeur, in plaats van een eenvoudig gat in den muur te zijn, is een plastisch onderdeel geworden dat de aandacht trekt; wel betreur ik de aanwezigheid van den schuinen hoek, maar de proportie van het geheel is zoo gemoedelijk, de met glas in lood voorziene spleet is zoo aantrekkelijk, dat de iets te stoere vormen der deuromgeving niemand zullen terughouden.

Ik heb mij op mijn beurt door dien verleidelijken ingang laten bekoren. Vertelt de buitenarchitectuur van de kracht der vereeniging, het interieur ademt de gezelligheid welke het vereenigingsleven zijn leden verschaffen kan. Een blik op de foto der cafézaal bewijst dit voldoende: men kan er ongelukkiglijk niet bij oordeelen over het fijne licht en de gemoedelijke stemming die er heerschen en welke gedeeltelijk hun oorzaak vinden in het glas in lood der vensters. Wij

reproduceeren hier de groote ramen der vergaderzaal welke evenals het andere glaswerk, naar schetsen van den architect, door den zoo gunstig bekenden W. Bogtman te Haarlem, uitgevoerd werden.

Over de behandeling der verschillende onderdeelen, over de meubels, lampen enz., ware veel te zeggen. Ik durf het niet aan bij gemis aan voldoende foto's, en volsta met te zeggen dat niets aan het toeval overgelaten werd.

Voor belangstellenden vermeld ik hier nog dat het Heldersche gebouw, inbegrepen een onvoorziene fundeering, niet meer dan pl.m. 36.000 gulden gekost heeft.

* * *

Moeten wij P. Kramer dankbaar zijn voor het geleverde kunstwerk, wij mogen den Bond voor minder Marine-Personeel niet vergeten, die, met den sleur brekend, het ontwerpen van zijn gebouw aan een kunstenaar opgedragen heeft, en in hem tot het einde toe, ten volle vertrouwen gesteld heeft.

HUIB HOSTE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



MAATSCHAPPIJ VAN BEELDENDE KUNSTEN. Gedurende ruim twee maanden had ik bijna geen gelegenheid de 'beeldende kunst' te Amsterdam — het centrum van Holland, waar het Hollandsche hart klopt, waar de kunsthartstochten feller bruisen dan elders, in dieper beddingen en breeder deiningen en verder strekkingen — in haar ontwikkeling te beschouwen. Twee maanden is een korte spanne tijds, — zelfs voor kunstbewegingen, die in moderniteit elkaar de loef afsteken. Toch is er toen iets veranderd, dat in deze chroniek niet onvermeld mag blijven: de oplossing van den *Larensche Kunsthandel* in de *Maatschappij van Beeldende Kunsten*. Dit is een teeken des tijds, waarvan de beteekenis een openbaar geheim is.

Was de *Larensche Kunsthandel* een anachronisme? In den naam wel, inderdaad niet. *Laren*, in deze kolommen is er met meewarigheid meermalen op gezinspeeld, is verbleekt, als een historieblad uit het boek onzer kunst; onzer laat-negentiende-eeuwsche kunst, die wij nog enkele jaren geleden 'nieuw' mochten noemen, maar die nu onherroepelijk oud begint te worden.

Laren was een symbool. Maar het vaandel, dat dien naam draagt, rafelt en de gulden letters gloeien niet meer in het verbleekte veld. — Men heeft, zoo meent deze of geen, in dat gulden teeken *handel* willen drijven. Welnu, dit was de noodzakelijke kant der werkelijkheid. Was er ooit een vaandel, dat niet werd gevolgd door het leger van belangen? Doch die werkelijkheid was de realisatie der idealiteit op voorbeeldiger wijze dan men elders zag; want de *Larensche Kunsthandel* heeft een naam nagelaten, die nauw was verbonden met het belang van vele jongere schilders van talent, en zoo werd dus in de eerste plaats de schoonheid gediend.

In het bijzonder moet hem ter eere worden nagegeven, dat hij de nieuwere Vlaamsche kunst door herhaaldelijke en belangrijke tentoonstellingen in Holland heeft bekend gemaakt en vooral Emile Claus heeft doen bewonderen.

In het nieuwe vaandel schittert nu een deftiger naam: *Maatschappij van Beeldende Kunsten*. De locale kleur is verdwenen en met een breed gebaar stelt zij zich aan heel Nederland voor als een Nederlandsche vereeniging bij uitnemendheid. Zij omkleedt zich met gezag door een commissie van goeden naam. Haar daden moeten bewijzen of zij bovenal de Schoonheid zal dienen. Op een nog voortreffelijker wijze als te voren? Wij wenschen haar een schoone toekomst toe!

Haar eerste daad is reeds een blijk van sterken wil en breed inzicht: Breitner draagt haar vaandel den tijd in. In hem klopt het hart van Amsterdam. In zijn werk onthult zich zoowel oud- als nieuw-Amsterdam: een machtige drang, met diepe donkerten en felle lichtglanzen, somber en kleurig, vol werkelijkheidszin en romantiek. In zijn grijzen van stadsfragmenten verbleekt het verleden en schemert de toekomst. In zijn werk vereenigt zich bijna alles in het heden, waarin het verleden tragisch ondergaat, maar ook veel toekomstigs. En in 't bijzonder dit is merkwaardig: zijn werk blijft nieuw naast het allernieuwste.



A. COLNOT IN DE KUNSTZAAL VAN DE BIJENKORF. Onder de modernen is Colnot een kunstenaar die gunstig stemt door de oprechtheid van zijn streven. Nu moet men, als 't werk als zoodanig niet duidelijk voor zichzelf vermag te getuigen, niet al te sceptisch zijn, en de mogelijkheid van eerlijk werk altijd open laten. Het kost dikwijls moeite genoeg. Doch tegenover de schilderijen en teekeningen van dezen kunstenaar houdt de twijfel geen stand. Ook hier is stellig *maniërisme*, maar hij heeft het objectieve middel eenigszins weten te verpersoonlijken. Hij is zeer subjectief en men herkent zijn hand overal, zelfs in landschappen, waar het zijn doel was alleen de natuur weer te geven.

Te geven? Neen, hij werpt u de natuurbrokken toe! Er zit een vaart achter. Zijn streven is onstuimig als een drift. De kleurbrokken staan soms schots en scheef, de lijnen wentelen om en om. Een duinlandschap is als een deinende zee, waarin de boomen als schepen in stormgetij bukken voor een onzichtbaar geweld. Er is rhythme in zijn lijnen. Hij zit in 't modernisme, — en zit toch vol realisme en romantiek! Dit laatste beschouw ik als zijn redding.

Moet hij dan gered worden? — Ja, van den waan van een te vroeg meesterschap. Hij is, vergeleken bij de groote geesten der schilderkunst, nog zoo'n brekebeen. Zijn onstuimigheid is vaak onbesuisdheid. Zijn handwerk is nog zoo uiterlijk; hij is te gauw klaar. Hij grijpt wel links en rechts iets van belang, maar hij grijpt niet diep. Hij bouwt niet op en beheerscht de stof niet. Hij is zich nog weinig bewust en kent de wereld nog niet, is wel thuis in de natuur, leeft wel mee, maar deze beheerscht hem meer dan dat zij hém dient. Slechts als het meesterschap wordt bereikt, in hooger bewustheid van natuur en leven, zal alles zijn geest dienen, — ook het middel, als innerlijk moment. Zal hij ernstig trachten zich tot dat hoogste op te werken?



DE HOLLANDSCHE KUNSTKRING IN HET STEDELIJK MUSEUM. Een groep van sterk willende en bewuste modernen. De kracht is meer uiterlijk dan innerlijk, maar er is nochtans kracht. Was deze innerlijk sterk, dan zou er een wil zijn om, bij zooveel bewustheid, de uitingen te beheerschen. Nu wordt zij kunstmatig aangewakkerd, als door een groote blaasbalg, die het smeulende vuur doet oplaaien. Maar alweer: er is vuur, en dat is het belangrijkste. De manier waardoor het opgloeit en vlamt is iet of wat bijkomstig.

Jan Sluyters' kunst is als een ruwe diamant. Er gloeit, zoo zégt men immers, daarin een inwendig vuur. Maar nog meer, weerkaatst het de wereld, het leven, de hartstochten. Met gebroken licht. Het schittert bij voorkeur in decadente kringen. Zijn vrouwen zijn geen dames, maar stukken natuur, neen: kunst. Zij zijn kunstproducten van stadscultuur, maar eener demi-monde — Maar zijn kinderen dan met hun onwezenlijke oogen; — goed, deze waren steeds zuivere natuur, met aanleg tot alles, ten goede zoowel als ten kwade. — Een vriend vergeleek hem, ten aanzien van de fascineerende kleurwerking, een hartstochtelijk gebarende vrouw, een nacht-figuur, op een ontwerp voor gebrand glas, met Oscar Wilde. Ja, in zoover een nachtkroeg gelijkt op een verfijnd literair salon, een ruwe diamant op het kunstig geslepen edelgesteente aan den ringvinger des dichters. Deze hetaere, — het kan inderdaad zijn dat zij eene Salome is, ná het gruwelijke feest. Dan heeft de haat haar liefdes-hartstocht doorwond. Zoo geloof ik, dat de phantasie het ontwerp voltooit, gelijk het licht het gebrande glas moet doorgloeien. Een verdienste is het echter, dat Sluyters' werk, hoe grof en ruw en on-af, de verbeelding aanzet.

Schwarz staat hem het naast, maar meer in decoratieven zin. Zijn kleuren blijven vlak, bloeien niet picturaal op tot harmonische schoonheid. Misschien beschikt hij zelfs over nog meer elementaire kracht. Hij is ook veelzijdig en durft alles aan, zoowel naakt als landschap; terwijl zijn technisch vermogen niet gering is. Wij zullen hem in 't oog moeten houden.

Colnot is genoeg bekend. Hij is de 'schilder' van de groep, impressionist met romantische attitude, die zich nog moet verdiepen.

Wiegman zou wellicht in beteekenis winnen als hij zijn kleur- en lijnphantasie decoratief kon toepassen en ontplooien.

Arondeus valt eenigszins buiten de groep, die door Sluyters gekenschetst wordt. Zijn wit-en-zwart-werk is belangwekkend. Ook hem houde men in 't oog.



BRANGWYN ❧ KUNSTHANDEL EISENLOEFFEL ❧ Als het waar is, dat Brangwyn van Vlaamsche afkomst is, dan verloochent hij die allerminst, — hoever hij ook, in de wijde wereld zwervend, van honk is gegaan. Men vindt in de woeling van zijn romantisch werk zoowel de lichtzijde van Rubens, als de diepe donkerten van Rembrandt, en van zijn eigen tijdgenooten zoowel de felle en rake lijn van De Bruycker als de zoekende en tastende lijn van Bauer. Er kan geen sprake zijn van een synthese tusschen een en ander, maar van een compromis door verwantschap, door afstamming. Met Bauer heeft hij in 't bijzonder gemeen zijn bewondering voor de schoonheid van vreemde landen en volken. Als het waar is, dat hij als scheepsjongen de wijde wereld inging, dan heeft het oeuvre van den schilder en teekenaar de schoonste droomen van den kajuitsjongen vervuld!

Hij is tegelijk impressionist en phantast. Zelfs in zijn etsen is het onmiskenbaar hoe deze bewonderaar der exotische schoonheid enthusiast moet zijn voor kleur en kleurtegenstellingen, en zijn verbeelding vindt in het lijnenspel een weergaloos middel, om de werkelijkheid op te voeren op een hooger plan van aanschouwing. Ontzaglijke tegenstellingen van licht en donker, van kleine en groote vormen, omvaâmt hij in een kader, dat nauwelijks een grens vormt; want het is of de phantasie van den beschouwer het verdere aanvult. Een molen bij Brugge, de schepen in de Seine onder de geweldige spanning van een brug, de kerk van Mont Parnasse, de cypressen van een kerkhof, een kermis bij de Notre Dame, de gestalten van menschen en dieren, zij zijn vol realiteit, maar ook vol beteekenis, boordevol van het gevoel: hoe schoon en wonderlijk, als op den eersten dag der aanschouwing, waarbij de werkelijkheid een droom schijnt.

Naar verluidt zal zijn oeuvre van etsen door Brangwyn aan het Nederlandsche rijk worden aangeboden.



ARTI ET AMICITIAE ❧ VOORJAARSTENTOONSTELLING DOOR LEDEN ❧ Als men voor het oeuvre van een werkelijk groot kunstenaar staat, dan werkt de veelheid aan werken synthetisch samen tot een harmonisch geheel: een veel-eenheid, waaruit de ziel spreekt van een voorbeeldig mensch, ver verheven boven de menigte, maar die nochtans mensch is onder menschen, gelijk Faust, of eigenlijk Goethe.

In Arti, het kan moeilijk anders in dezen ontwrichten tijd, heerscht een chaos. Niet alleen slecht en mooi werk, maar werk dat langs elkaar schrijnt door verschil van aard en bedoeling, hangt door elkaar, duwt elkaar van zijn plaats, schreeuwt door elkaar heen. Hier spreekt niet de ziel van een mooi groot mensch, maar de ziel van de menigte, van de markt. Een Babylonische spraakverwarring! Wie is de futurist, die van de sensaties en percepties van een leden-tentoonstelling een sprekend beeld geeft? Op 't gevaar af niet de schoonheid te dienen!

Hoe moeten wij daarin Coba Ritsema terugvinden? Haar is de koninklijke onderscheiding te beurt gevallen en het eere-metaal zal haar worden uitgereikt. — In deze kolommen heb ik, reeds enkele jaren geleden, aan haar werk, in zeker opzicht, vooral om de zeer voorname en zeldzaam edele kleurqualiteiten, het praedicaat geniaal toegekend. Men kan zich dus voorstellen, hoe deze onderscheiding mijn instemming heeft. — Doch hoe heeft men haar *hier* terug kunnen vinden, terwijl zij vroeger en nu elders (in St. Lucas) veel gelukkiger voor den dag kwam! — Maar, men begrijpt wel, dat de gelegenheid moest worden gezocht en aangegrepen. Ook hier heeft men haar 'oeuvre' als geheel op 't oog.

Het schijnt mij, dat leden-tentoonstellingen uit den tijd zijn. De gezellige onder-onsjes zijn ontaard. De zalen blijven leeg van bezoekers. Er is meer plaats voor critiek dan bewondering. De bevoorrechte oude leden zijn behoudend en men heeft den stroom van jongeren afgeleid naar St. Lucas, Hollandsche Kunstkring enz. En deze trekken meer en meer belangstelling.

Hoe veel beter zou Jan Veth uitkomen

op een eigen tentoonstelling. En Dysselhof. Toorop heeft het sinds lang begrepen. Therèse v. Duyl—Schwartze nu en dan ook. Hoe zou het exquise miniatuur-werk van Elsa Woutersen—v. Doesburgh, in een voornaam zaaltje bijeengebracht, voor critici, die nu haar portretten negeeren, een openbaring zijn!

Vermeld kunnen nog worden: Co Breman, Anna v. d. Berg, Karsen, Sluyters en Wolter.



MAATSCHAPPIJ VAN BEELDENDE KUNSTEN ❧ POL DOM, J. W. KAISER, A. MOOY EN J. POSENAER ❧ De Vlamingen Pol Dom en Posenaer zijn goede bekenden in Holland, waar men ze gaarne ontmoet. De sympathie voor de ons zoo na staande Vlaamsche kunst, die de Mij dus blijkbaar koestert, is een erfstuk van den Larenschen Kunsthandel, zaliger nagedachtenis.

Leven en beweging woelt door het graphisch werk van Pol Dom. Wij willen Antwerpen gaarne zóó zien, om het te bewonderen als Amsterdam. Zijne bewondering heeft soms iets grotesk, vermengd met humor, in 't bijzonder in zijn typeering van menschen in 't straatgewoel, echt naar Vlaamschen aard. Zeer karakteristiek is een straatfeest in Antwerpen. Daarnaast ook stemmig etswerk, grillig takgewar in stadsgezichten en dorpsche landschappen. Ook weet hij zijn liefde voor Antwerpen in wazig teere stemming weer te geven.

Posenaer openbaart een gulle blijheid, die niet zonder innigheid en stemming is, in zijn kleurig schilderwerk. De zon vermag hij nu en dan met blijden glans door zijn kleuren te mengen. Het schijnt, dat zijn werk in Holland aan degelijkheid en stemming gewonnen heeft. Zijn gezichten in Zeeland, b.v. Domburg, vereenigen op gemoedelijke wijze blijheid en stemmigheid, b.v. in een Kerkplein en Boschlaantje.

Van Kaiser kon men in Arti en St. Lucas nu en dan eigenaardige stillevens met beeldjes en andere voorwerpen met ietwat symbolische bedoeling opmerken. De Boeddhistische godin Kwan-Yin boeit hem in 't bijzonder, en haar weet hij ook vol liefde teer met fijn licht en zachte kleur te omhullen. Toch zijn al die nauwlettend geschilderde stillevens niet bevredigend plastisch. De bouw is weifelend en zwak, de kleur niet steeds gevoelig, de stof niet vergeestelijkt genoeg.

Een schrille tegenstelling hiermee vormt het schilderwerk van Mooy. Hard en fel zijn de verven, die nog geen kleur in picturalen zin werden. De elementaire kleuropzetten, zoo beslist en ferm ze er ook staan, waren niet raak. Hier is geen spoorslag noodig, maar een breidel; — en toch dwingt hij bewondering af voor zijn durf, en misschien zal zijn stoutmoedigheid na zelfinkeer en bezinning, hem in de wereld nog een heel eind brengen.



ALLEBÉ ❧ ACADEMIE VAN BEELDENDE KUNSTEN ❧ Allebé is — wij leven werkelijk te snel — als een stem uit het verleden, een beeld van den ouden tijd. En toch, wij willen hem niet missen: zoo wonderlijk sympathiek is deze professorale figuur uit het Amsterdamsche kunstleven. Hij is een meester die door de leerlingen nooit verloochend zal worden. Hij was steeds voorbeeldig, behalve in één opzicht: dat men hem niet moest navolgen — zijn kunst was zoo eigen, dat zij in haar wezen onnavolgbaar was —, maar zichzelf, eigen schoonheidsidealen, getoetst aan de werkelijkheid en de paradigmatische schoonheid aller tijden.

Wat was zijn schoonheid? Het wezen van zijn kunst was zijn schoone echt-menschelijke humor, met idyllische en fijne romantische bijmengselen, het anecdotische van een menschenlot, dichterlijk aanschouwd en, laten wij het erkennen als, helaas, uit den tijd — ouderwetsch 'schilderachtig' voorgesteld. Men zal er hem nièt te minder om eeren! Hij is te zeldzaam als schildertype en als mensch. Men hoort hem bovendien als voorbeeldig leeraar door al zijn leerlingen roemen.

Geen wonder, dat men hem op zijn 80sten verjaardag wenschte te huldigen! In de academie! Een kleine tentoonstelling van 34 werken, die enkele zijner innigste schilderijen omvat, brengt hem weer even nader tot onzen tijd. Laten de jongsten der modernen dit werk eens op den keper beschouwen! Wat een weergalooze techniek! En wat diende deze techniek de schoonheid! Wie schildert nu nog zoo uitvoerig een aapje, menschelijk

karakteristiek? Een diaken. Een museum-suppoost. Of een naaistertje? Of een sprookje? Of het wel-bewaakte kind in de wieg met de idyllische omgeving van een boerderij? En al die stillevens in de schilderijen, op zichzelf heerlijk fijn geschilderd in locaal-kleur en innigen eigen toon? — Het schijnt, dat het *menschelijke* aan het Modernste vreemd is geworden. Het bevreemdt zelfs nu in echte oudere kunst!

Dat is het belangwekkende van dezen tijd: de ontzaglijke tegenstellingen. Er is misschien een nieuwe wereld in wording, — en misschien ook een nieuwe kunst. D. B.



DEN HAAG



TENTOONSTELLING VINCENT VAN GOGH — HAAGSCHE KUNSTKRING — De tentoonstelling van de collectie Nijland in den Kring is een gebeurtenis, al is dan de verzameling vrij bekend. Want dichter en dichter is Van Gogh den tijdgenoot genaderd, en nu is de fel bewogene, de hartstochtelijke waarheid-zoeker in zijn teekeningen-als-openbaringen al geen wonder meer, eer een vertrouwd gewordene. In hoever het groote publiek hem, den strijdenden pionier, is nader getreden, of hij dit groote publiek zelf door zijn werk heeft benaderd, is niet uit te maken. De moderniteit ervan schokt niet meer. Van Gogh is de wegbereider gebleken van velen, in wie analoge gevoelens naar uitbeelding van hun innerlijk nog woelen, zij het niet zoo sterk noch zoo eerlijk. Uit de Hollandsche periode is de verzameling Nijland, uit dien tijd, toen in Van Gogh nog niet het uiterste laaide van een drang naar de absolute formuleering zijner overtuiging. Ook hierdoor is deze tentoonstelling den doorsnee-Hollander begrijpelijk. Al de levensbeelden zijn hem bekend en zelfs het sombere licht, dat alle wezensverschijning omgloort, is uit die pessimistische periode, welke met het Haagsche impressionisme is ingezet en met het neo-impressionisme is vervolgd. De oude boom van Van Gogh is het prototype geworden van tallooze dergelijke naar de lucht strevende boomen door tallooze jonge kunstenaars voortgebracht. De starre oude man, de treurende weduwe zijn herhalingen in neo-impressionistischen zin van wat de Hagenaars met name in Israëls reeds gaven. Na de schoonheid van het leed door de Haagsche School, de stroeve waarheid van het leed door Van Gogh. Navolgers heeft Van Gogh gehad, doch geen die hem in uiterste eerlijkheid overtrof. En nu schijnt in de schilderkunst een nieuw tijdperk aangebroken, nu, te midden van de verdelging in Europa —: van bewuste levensblijheid. Een voorspelling ten deele, die wij hier vastleggen.



PORTRETTEN — KUNSTKRING HOLLANDO-BELGE — Op de mooie portret-tentoonstelling in dezen kunsthandel prijkt Walter Vaes met vollen glans. Hij prijkt er door zijn waarde, die er blijkt door het contrast met anderen. Heel wat portretkunst van Antoon van Welie en van Willy Sluyter zien we. Met uitzondering van Haverman, Tholen en Arntzenius, is Vaes als schilder van mondaine portretten hier verreweg de baas. Zeker, wij herinneren ons van Van Welie een prachtig portret naar mevrouw Bentinck, doch juist de begaafdheid dat hij zulke portretten schilderen kan, legt den schilder een verplichting op. Intusschen blijft de visie van Vaes toch superieur. Want Vaes verwaarloost zelfs eenigszins de uiterlijkheden in een portret om slechts nadruk te leggen op den sfeer waarin hij een persoonlijkheid ziet. De vaagheid van een peinzenden blik is hem belangrijker dan de schittering van een kleed. En elders zeiden we 't reeds: „voornaamheid geeft hij zonder dure japonnen".

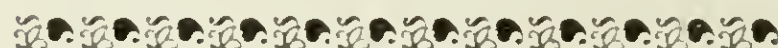
Ook Haverman speurt naar het wezen, naar de uiting van een levenslot, zooals dit zich openbaart in het gelaat van een mensch. En hij toont dit in het doorwerkte vrouwenportret, een rijp geheel, waarvan alleen, jammer, de onderste hand lijkachtig aandoet. Tholen's portret van den schilder De Rouville is buitengewoon geslaagd; een ideaal portret! En iemand, die zoo'n portret maken kan, is, hoewel als schilder hooggeschat, als portrettist vrij onbekend! Zoo brengt deze Hollandsch

Belgische tentoonstelling voor velen deze Hollandsche verrassing.



BEELDHOUWWERK HAAGSCHE KUNSTKRING Een volledige tentoonstelling van beeldhouwwerken, door leden van den Haagschen Kunstkring vervaardigd, geeft een goed overzicht van de beeldhouwkunst ten onzent. De voornaamste beeldhouwers stuurden in en zelfs zorgde men ervoor, dat van wijlen Charles van Wijk eenig werk ter tentoonstelling aanwezig was.

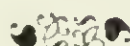
Altorf opent de rij met zijn monumentalen Paulus, in zilver uitgevoerd. Bieling, de schilder, zond een vrouwenkop, in gips. Zijn opvatting, een kop in stugge vlakken, door hoekige kanten belijnd, op te bouwen, volvoerde hij thans in beeldhouwkunst, nadat hij in de schilderkunst, met minder bevredigenden uitslag, eenzelfde poging ondernam. Den moed zijner overtuiging bezit de jonge Bieling in hooge mate. Het is met zijn schilderkunst zoo en thans met zijn beeldhouwkunst; doch deze overtuiging verdient herziening. Want wat anders, wat meerder bereikt de kunstenaar met dit werk dan een grove uiting van een eersten indruk? Ook Dupuis peutert niet, werkt met een forsche modelleering. Zijn kop naar Albert Vogel is naar hetzelfde procédé ontstaan waarnaar Bieling's werk ontstond. Ook hier geen ineengesmolten vlakken, doch strenge hoekigheid, zucht tot sterke karakteristiek. Bieling's vrouwenkop is echter grof vergeleken bij Dupuis' kracht. Jeltsema zond een lijst met medailles in, van het beste, zoo niet *het* beste werk, dat in ons land op dit gebied verschijnt. Methorst stuurde een olifant in door tijgers besprongen, een naturalistisch staal in brons. Mendes da Costa een persoonlijke opvatting van Vincent van Gogh, een kop van den kunstenaar, in afwijking althans van de portretten die wij van hem kennen, van het zelfportret vooral ook. Rädecker munt uit door een paar inzendingen, buste en kop. Mejuffrouw Vaillant, die zulke veelbelovende decoratieve tegels ontwierp, is niet gelukkig met haar wel bijzonderen, doch vooral ook zonderlingen, Dantekop met kikkers op het platte, eigenaardige hoofddeksel. Thérèse van Hall toont hier haar immer vreugde brengend, immers stijlvol en gevoelig aandoend kinderkopje in zandsteen.



WILLEM ROELOFS Sr. KUNSTZAAL KLEYKAMP Mocht men het nog niet beseffen, dan kan de veilingtentoonstelling bij Kleykamp het leeren: de oude Roelofs was wel degelijk een der grooten, die bij de groep der Haagsche School te rekenen is. Een groot aantal kleine schilderijen is nog al ongelijk van waarde. Doch er zijn eenige schetsmatig opgevatte doeken, die rechtuit voortreffelijk zijn van aanzet, van planverdeeling en vooral van lichtwerking. Een bronzen boom, een ruim en ijl opgeschoten wilg is rechts in het tafreel, temidden een plas in de weide, waar koeien naar toetreden. De koeien, en hoe prachtig staan ze in het doek, zijn 't middenpunt in 't schilderij, links en rechts stroomt 't landschap uit, licht en blond. Want meer regelrecht dan de Hagenaars kreeg Roelofs contact met de Barbizonners, hij die zoolang er toefde, dat hij de melancholie der Hollandsche luchten wel heelendal kwijt raakte.

Vroolijk, blijmoedig, ziedaar de benaming dezer open natuurtafreelen, die wel alle buiten opgezet en afgemaakt schijnen. Indrukwekkend is niettemin deze vroolijkheid. Een paar keer schildert Roelofs een boschhoek in den vollen glans van het licht, dat er in valt en weer wegschuilt. De structuur der boomen, der machtige woudreuzen, is hem een opgaaf als voor Bosboom een kathedraal. Ook hier is plechtigheid, is de gedragenheid van een gevoel bewogen in de aanschouwing. Een woudreus te midden van een gazon is wel het schoonste doek in den grootsten eenvoud geschilderd, 't welk wij van Roelofs kennen. Een juweel, zooals nog enkele werken ter tentoonstelling. Intusschen schijnt de tijd nog niet aangebroken voor de juiste waardeering van dergelijk voornaam werk.

ALBERTINE DE HAAS.



KUNSTVEILINGEN

VEILINGEN BIJ DE FIRMA'S MAK, KLEYKAMP, FREDERIK MULLER & Co.



In het voorjaar is met buitengemeene snelheid de eene veiling van moderne kunst op de andere gevolgd. Het behoeft nauwelijks gezegd, dat telkens werken van de Haagsche School daar het grootste gedeelte van uitmaakten, de moderne kunstmarkt in Holland is en blijft er geheel door beheerscht en het aantal te koop aangeboden werken is zóó groot, dat de voorraad schier onuitputtelijk schijnt. De ééne rijk geïllustreerde catalogus na de andere werd rondgezonden. De veilingmeesters verkeeren in de meening, dat men ondanks de uiterst moeilijke tijden, geen kosten hoeft te sparen, zij weten blijkbaar, dat het publiek bij hunne verkoopingen koop-krachtig en koop-lustig genoeg blijft. Zijn het werkelijk in hoofdzaak de nouveaux-riches, die zich haasten schilderijen te koopen? Wij zouden het niet met zekerheid willen beweren, zoovele overdreven verhalen doen de ronde. Evenmin komt het ons als een uitgemaakte zaak voor, dat de werken van de oudere schilders der XIX[de] eeuw als Springer, Koekkoek, Schelfhout enz. op het oogenblik méér geld opbrengen dan kort geleden, omdat een ongeoefend oog hun kunst het makkelijkst zou waardeeren. Er kunnen evengoed andere oorzaken in het spel wezen.

De firma Mak uit Dordrecht heeft in de Doelenstraat te Amsterdam een tweede verkoophuis geopend en veilde daar 12 Maart een collectie moderne schilderijen; 16 April werd er de Utrechtsche verzameling van Mevrouw Van Boekhoven Leydenroth verkocht, bestaande uit moderne schilderijen en vele aquarellen. Enkele prijzen van deze veiling waren:

No. 1. Akkeringa, Strand, *f* 560; no. 5. Arntzenius, Spuistraat, Den Haag *f* 760; no. 11. Bisschop, aquarel, *f* 410; no. 12. Blommers, Scheepje varen, 40 × 25, *f* 23,000; no. 13. D. Bles, Kleine Ondeugd, *f* 860; no. 15. D. Bles, Lectuur, aqu., 28 × 33 *f* 510; no. 17. De Bock, Landschap, 19 × 29 *f* 480; no. 21. Briët, Bij den schouw, *f* 760; no. 22. Briët. aqu. 26 × 32 *f* 400; no. 31. Du Chattel, Zomer, *f* 760; no. 34. Dysselhoff, aqu., *f* 600; no. 35. Eerelman, aqu., *f* 460; no. 37. Gabriël, Landschap, aqu., *f* 1550; no. 44. Joz. Israëls, Kinderen der Zee, *f* 6800; no. 45, dezelfde, Ouderdom, aqu., 24 × 33 *f* 1000; no. 46. Dez., Jeugd, 24 × 15 *f* 1850; no. 47. Dez, Jong Moedertje, aqu., 30 × 22 *f* 1575; no. 48. Dez., Op het Duin, aqu., 12 × 20 *f* 420; no. 49. Dez., Kraambezoek, aqu, 12 × 16 *f* 680; no. 51. Klinkenberg, aqu., *f* 680; no. 55. Willem Maris, Eendenvijver, *f* 3500; no. 61. Mesdag, Thuisvaart, *f* 1500; no 65. Neuhuys, Ziek kindje, *f* 2100; no. 90. Schenkel, Kerkinterieur, *f* 1025; no. 98. W. Steelink, Schapen, *f* 925; no. 100. J. Stroebel, Keurmeesters, *f* 800; no. 111 Zoetelief Tromp, Muziekles, *f* 500; no. 115. C. Vreedenburg, Baggerschuit, *f* 525; no 120. J. Weissenbruch, Koeien in een weide, aqu., 22 × 28 *f* 440; no. 121. J. Wijsmuller, Huisjes in de zon, *f* 1000; no. 139. Huib v. Hove, Wapensmids-leerling. 17 × 23 *f* 320.

De firma Kleykamp te 's-Gravenhage bracht in twee onderdeelen het laatste wat de kunsthandelaar Preyer nog bezat, onder den hamer, het eerste deel 5 Maart, het tweede 8 April. In de catalogi waren zeer lange, in literairen toon gehouden bijschriften gevoegd. Ook hier ging het in hoofdzaak om werken van Haagsche meesters. Verder bracht de firma Frederik Muller 9 April eene verzameling moderne kunst van verschillende collecties afkomstig, in veiling en gewaagde voor het eerst in haar verslag: „de tijd, dat voor middelmatige werken der Haagsche School enorme prijzen werden besteed, schijnt voorloopig voorbij." Natuurlijk ontlokte deze bewering vrij wat storm en tegenspraak en wellicht heeft menige collectioneur, die voor de Haagsche School kleine kapitalen grif betaalde, den grond wat onder zijn voeten voelen wegzinken. Toch sprak de firma Fred. Muller voorzichtig over middelmatige werken. Een belangrijk schilderij behoudt natuurlijk altijd zijn waarde. Alleen is het jammer, dat de geleerden het over een grenslijn meestal niet eens worden. Hier blijft dus bij waarde-bepaling de moeilijkheid schuilen.

KUNSTVEILINGEN

In de Nieuwe Rotterdammer werden over de kwestie nog een reeks opmerkingen geplaatst, waarbij de loop van zaken hoofdzakelijk aan een toeval geweten werd, de opmerkingen van Fred. Muller proefondervindelijk tegenovergesteld genoemd en beweerd dat veilingen een kunstmarkt niet beheerschen Maar de handels-waarde, die bij kunst toch altijd een fictieve waarde blijft, laat zich met prijzen van veilingen, welke in de kortst voorafgaande periode gehouden werden, uitstekend toetsen! Intusschen behoeven wij op deze meening niet verder in te gaan, daar zij geuit was door een kunsthandelaar „ter voorkoming van eventueel onjuiste conclusies", naar hij schreef. Nu lijkt het ons, dat de zaak slechts *zuiver* bekeken kan worden door iemand, wiens persoonlijke belangen er niet in het minst door geraakt worden. Wij hebben dikwijls den indruk gekregen, dat de prijzen van de Haagsche School vaak kunstmatig te hoog zijn gehouden. Maar dat komt er nu eenmaal van, als men een partijtje schilderijen beschouwt als een portefeuille met effecten.

Ten slotte zij nog aangestipt, dat de veilingmeesters thans om strijd verzekerd hebben, dat alles inderdaad verkocht is, geen enkel stuk opgehouden noch groote fictieve cijfers gepubliceerd.

Hier volgen prijzen van de veiling bij Frederik Muller, 9 en 10 April.

No. 10. Louis Apol Winter, *f* 500; no. 16. B. Arps, vaas met judaspenningen, *f* 650; no. 17, van denzelfden meester, *f* 1100; no. 19*a*, van denzelfden meester, papaverbollen, *f* 500; no. 26. N. Bastert, Gezicht op Leerdam, *f* 775; no. 31. M. Bauer, Oostersche stad, *f* 650; no. 50. C. Bisschop, de jonge echtgenoot, *f* 960; no. 57. Th. de Bock, weiland, *f* 5400; no. 58, van denzelfden meester, landschap, *f* 650; no. 74. Alexandre Calame, Zwitschers landschap, *f* 700; no. 75. F. Du Chattel, Kanaalgezicht, *f* 600; no. 78, van denzelfden meester, *f* 625; no. 80, van denzelfden meester, zonsondergang in den herfst, *f* 600; no. 85. P. Cottin, kippen, *f* 400; no. 94. C. W. Dysselhof, goudaaltje, *f* 320; no. 98. P, J. C. Gabriel, landschap bij Kortenhoef, *f* 950; no. 100, van denzelfden meester, zomerwolken, *f* 925; no. 101, van denzelfden meester, molens, *f* 975; no. 102, van denzelfden meester, Hollandsch kanaal, *f* 825; no. 117. Vincent van Gogh, korenveld, *f* 825; no. 118. A. M. Gorter, herfst, *f* 475; no. 120, van denzelfden meester, de vijver, *f* 600; no. 181. J. Basenclever, de dorpsschool, *f* 520; no. 135. H. van Hove, interieur, *f* 450; no. 141. I. Israëls, vrouwenportret, *f* 1475; no. 142. Charles Jacque, kippenhof, *f* 850; no. 148. K. Karssen, stadsgezicht, *f* 525; no. 149, van denzelfden meester, marktdag, *f* 510; no. 150. H. ten Kate, terug van de jacht, *f* 370; no. 153. J. Kever, de jonge moeder, *f* 900; no. 154, van denzelfden meester, *f* 610; no 157, van denzelfden meester, *f* 650; no. 158, van denzelfden meester, *f* 450; no. 160, van denzelfden meester, *f* 800; no. 163. Klinkenberg, Prins Hendrikkade, *f* 2900; no 164, van denzelfden meester, Leuvehaven te Rotterdam, *f* 750; no. 165, van denzelfden meester, Zuiderkerk te Amsterdam, *f* 1300; no. 166, van denzelfden meester, Kloveniersburgwal, *f* 1300; no. 167, van denzelfden meester, gracht te Gouda, *f* 1050; no. 171. Jan Kobell, vee bij de koestal, *f* 1050; no. 172. M. A. Koekkoek, landschap, *f* 400; no. 206. J. Neuhuys, Prins Hendrikkade, *f* 310; no. 207. D. de Noter, jonge vrouw in interieur, *f* 575; no. 210. Geo Poggenbeek, zomer, *f* 360; no 216. J. Robie, stilleven, *f* 1950; no. 219. Willem Roelofs, na den regen, *f* 460; no. 229. Henriëtte Ronner, katjes, *f* 875; no. 245. Ph Badee, vischafslag, *f* 1200; no 247. H. J. Scholten, de witte rozen, *f* 440; no. 249, van denzelfden meester, *f* 450; no. 257. C. Springer, het raadhuis te Keulen *f* 2850; no. 262. N. A. van Trigt, doopceremonie te Noorwegen, *f* 625; no. 263. C. Troyon, koeien, *f* 400; no. 265. W. Vaes, dahlia's, *f* 490; no. 275 A. Verhoeven, marktdag, *f* 400; no. 277. D. Verschuur, paardenmarkt, *f* 4100; no. 278, van denzelfden meester, stalinterieur, *f* 640; no. 284. Voerman, regenachtig weer, *f* 400; no. 285. C. Vredenburgh, riviergezicht, *f* 390; no 299. D. Wiggers, gezicht op Leerdam, *f* 380; no. 325. L. Lingeman, de drie musketiers, *f* 390; no. 360. G. H. Breitner, rijdende artillerie, *f* 700; no. 361. van denzelfden meester, paarden, *f* 975; no. 372. Isaac Israëls, lezende vrouw, *f* 410; no. 378. M le Roux, boschrijk landschap, *f* 440; no. 391. Piet Mondriaan, stilleven, *f* 490; no. 395. L. Perrault, als 's menschen leven, *f* 390; no. 397. P. van Schendel, kaarslicht, *f* 610; no. 398. J. J. Schenkel, kerkinterieur, *f* 1310; no. 402. Jan Weissenbruch, stadsgezicht, *f* 900.

J. Z.





HERINNERINGEN AAN TH. VAN HOYTEMA



In een kort stukje, dat een vriend mij verzocht over Van Hoytema te willen schrijven, gaf ik te kennen dat het mij zeer moeilijk zou vallen alleen maar iets van zijn kunst te zeggen, omdat Hoytema mij zoo lief was, dat ik den mensch van den kunstenaar niet wel kon scheiden. Nu mij dit in herinnering komt, juist, nu ik op het punt sta in een tijdschrift wat van zijn kunst te vertellen, dacht het mij zoo heel gelukkig, dat die twee-eenheid van mensch en kunstenaar zoo buitengewoon klaar in hem is uitgesproken geweest.

Als gevolg van een averechtschen toestand in de samenleving, heeft men de neiging, de verwerpelijke gewoonte, de houding der kunst tot het algemeene leven te miskennen, om ze te beschouwen als twee afzonderlijkheden.

Tegen beter verlangen, tegen zuiver weten in, wil men loochenen, dat kunst en samenleving een innigen samenhang hebben, evenzeer als men ontkennen wil, dat des kunstenaars leven en geestelijke producten uit denzelfden stam gegroeid zijn. Deze ontkenningen baten niet: een kunstuiting zal geven van den mensch een geestelijk beeld en een karakter.

Zij moet dit geven, wil niet het gebaar van den mensch-kunstenaar valsch staan tegen het eigen wezen en een vertroebeld spiegelbeeld aan de wereld voorhouden van de waarde der ziel.

Indien er onder de kunstenaars één was, wien de kunst een levensnoodzakelijkheid werd, die ze aanvaardde als het bloedrijk levenselement, dat zelfs in de donkerste dagen hem al het leed gelukkig hielp dragen, dan was dat wel Van Hoytema.

In de lange jaren van zijn lichamelijk lijden vond hij door de kunst in het leven telkens weer de spankracht tot verzet tegen zijn lijfelijke onmacht. Van Hoytema is het treffend voorbeeld van den mensch, wiens geestelijke meerwaardigheid in staat was een geteisterd lichaam in bedwang te houden.

Hij is toch een gelukkige geweest. Zijn werk won het hart der wereld, van de kinderen en eenvoudigen, van de bezadigde volwassenen en de geestdriftigen. Wat hij gaf, deed hij met den beminnelijken eenvoud van den minnaar van het leven en het levende. Hij had het hart der kinderen, doordien hij zelf in hun midden weer kind werd. Ik herinner me, dat wij eens — hij was toen nog betrekkelijk goed — buiten zaten en luisterden naar het dartele spel der vogels, een troep kinderen zagen samenscholen om een koopman, die een kar met fruit voortduwde, en terwijl Hoytema guitig den koopman nabauwde met zijn geroep van mooie appelen en peren, meteen opstond, naar de kar toeging en met volle handen het fruit, onder hevig protest van den venter, onder de jongens wierp. Maar ook de volwassene vergat hij niet, want de koopman bekwam geheel van den schrik en zijn aanvankelijke boosheid, toen Van Hoytema hem meer dan voldoende toestopte voor den gepleegden kwajongensstreek.

Maar zijn speelsche natuur, die hem er toe bracht de menschen in het ootje te nemen om hen heel eventjes ten aanschouwe van anderen belachelijk te maken, was van zoo'n intens oprechten aard, zonder eenig venijnig sarcasme, dat hij weer dadelijk — hoe hij ook met iemand rondsolde of op welke wijze hij ook trachtte den ietwat belachelijken kant van de dingen te belichten, aller harten won en misschien wel het meest van het in de maling genomen slachtoffer.

Het is misschien niet goed in dit opstel over persoonlijke herinneringen van Van Hoytema uit te weiden: de vrienden overschatten allicht de beteekenis van deze kleine voorvallen uit zijn leven. Doch voor hen zijn het de bakenen, die hij speelsch en guitig op zijn levensweg ook plaatste in het kleine. En voor de anderen, die hem niet kenden persoonlijk, zijn het kenmerkende aanwijzingen in het karakter van een echt mensch.

Er was in het wezen van Van Hoytema een lieve beminnelijkheid en eenvoudige oprechtheid; een eigenschap die zich niet tot den dagelijks persoonlijken omgang bepaalde, en zich zuiver weerspiegelde in zijn kunst.

Bij de dieren, die hij teekende, gaf hij snaaksch hun eigenschappen, als waren het menschen. Hun vreugden, hun fouten, hunne verdrietelijkheden werden getoetst aan allerlei menschelijke hebbelijkheden en even duchtig als hij zijn vrienden kon plagen — met al zijn goeiïgheid — even raak en scherp kon hij over zijn beestjes, over zijn „pietjes" uitpakken. Een haan wordt een verwaanden schreeuwer, de uil een zwijgenden wijsgeer, de pauw een schoone ijdeltuit. Kinderlijk lief



R. N. ROLAND HOLST: Th. van Hoytema (Krijtteekening).

scharrelt hij met de kleine vogeltjes rond. Dat zijn de verdrukten, de armen, die hij beschermen moet. De nederigen, de zwakken hadden zijn hart. Laat hij niet, door een echten jongenstreek, in zijn eerste prentenboekje, klein Jantje, de Winterkoning, Koning der Vogels worden....

Wat hij deed, wat hij zag en wat hij sprak, hij vertolkte het met de grappige oprechtheid van den jongen snuiter, die de levensvolheid voorbij zich voelt ruischen. Hij leefde door en met zijn dieren, dichtte ze soms dingen toe, die alleen maar waar waren, omdat hij ze vermenschelijkte. „Wat weet jij er eigenlijk van," placht hij te zeggen, als hij bijwijlen zijn fantastische verhalen begon over zijn beestjes.



TH. VAN HOYTEMA: Pauw.

„Ze hebben het mij immers zelf verteld! Heb jij er zoo meê rondgesjouwd als ik!"

En dat was waar. — Altijd waren er beesten om hem heen. Niet, denk dat toch vooral niet, als „model", dat eigenaardige stomme iets, waar schilders het meenen niet zonder te kunnen bolwerken. „Als ik dat beestje zoo dagelijks om mij heen zie springen en met hem praat, dan begrijpen wij elkaar en de rest weet ik dan wel," zei hij.

En vogels vooral waren zijn troetel-kinderen. Hij nonchaleerde ze misschien wel eens — zoo jong was hij nog — niet omdat hij ze minder liefhad, doch omdat hij een eigenschap in het dier meende te ontdekken, die zoo vreeselijk menschelijk vervelend was.

Hoewel hij er nimmer om vroeg, het was aandoenlijk hoe zijn faam als vogelvriend zòò het land was doorgegaan. Wanneer hij eenige weken of dagen ergens neerstreek, kwam men al heel gauw bij hem aanzetten met een of ander gevangen stumpertje, heelemaal gehavend van veeren, netjes opgeborgen in een kooi, en ik heb den gever van een zorgvuldig opgekerkerden steenuil nooit gekker zien kijken, dan toen Van Hoytema, na de eerste plichtplegingen van een aangename kennismaking, een inleiding die hij altijd eenigszins mal verwerkte, zeide: „Zoo, jouw nachtdief, ben je nou lekker gevangen", het deurtje losmaakte en gekscheerde: „wat zal ie van avond, als ie merkt dat er een gat in zijn teenen doos is, er lekker vandoor gaan!"



TH. VAN HOYTEMA: Uit „De twee Hanen".

Maar alles bleef kameraadschappelijk gezegd en de gever lachte hartelijk om zijn vergeefsche moeite.

Maar dit in Van Hoytema was mèèr dan den loozen guit. Het was de hoogheid van zijn karakter, die hem onmiddellijk deed stelling nemen voor den verdrukte. Dit was ook het sympathieke in zijn omgang. Hij bleef altijd mensch, echt en hoog, snel-geestig en hartelijk. Geweldig gevat op den man af, raak afwerend met een snellen afdoener.

Intusschen, al kon Van Hoytema zich dikwijls een gelukkige noemen, het leven is hem niet gemakkelijk gegaan. Hij is duchtig onder handen genomen door datzelfde leven. Ik praat niet alleen over zijn lichamelijk lijden van de laatste jaren, maar ook van véél vroeger, in het begin, toen hij met zijn werk pas uitkwam.

Zijn eerste boekjes — allen op steen geteekend — „Hoe de vogels aan een koning kwamen", „Het leelijke jonge Eendje", vonden lang niet grif een uitgever of iemand die de verspreiding wat gemakkelijker maakte. Alleen moest hij zich door alles heenslaan. Maar zijn argelooze

beminnelijkheid hielp hem en toen hij later in relatie kwam met den Heer Tresling, het hoofd van de vermaarde steendrukkerij, werd althans het materiaal gemakkelijker bereikbaar. Voor het drukken van zijn prenten had hij nu iemand gevonden, die, behalve zijn voortreffelijke lithografische inrichting, ook zijn goede hart geheel voor hem opende.

Maar tusschen dat alles door kon de geldzorg hem zeer nijpen — voor zoover hij daar tenminste gevoelig voor was, want hij was veel te fier om niet heel goed te weten, dat, wàt hij gaf, meer was dan geld of welke vriendelijkheid ook. Ontsteld en eigenlijk wel een beetje boos heb ik hem maar eens gezien, toen hij — om aan wat geld te komen — menu's had geteekend en die een bekend Amsterdamsch kunsthandelaar aanbood. Hij werd toen eenvoudig behandeld, zoo even om den hoek van de deur, als ware hij een bedelaar, die een aalmoes vroeg. Maar door al den toorn heen behield hij zijn snelle gevatheid en zeide bij de weigering: „Nou, dan ga ik maar naar dien meneer hiernaast, twee hoog, die gebruikt ze altijd als lampenkapjes." Ge begrijpt, dat nu het personeel van den kunsthandel heelemaal begreep met een prul-artiest te doen te hebben en de deur werd dan ook smadelijk voor zijn neus dichtgesmeten. Buiten stond Van Hoytema onbedaarlijk te lachen om den mop.

In welken moeilijken tijd hij ook was, hij repte niet over zijn moeiten of angsten. Zelfs in zijn langdurig lichamelijk lijden vermeed hij hierover te praten. Wel zei hij dikwijls van zich zelven, dat hij leelijk gekraakt was, maar dat constateerde hij met de bonhomie van iemand, die vaststelt dat er in een voorwerp van veel gebruik een berst was gekomen.

Ziet ge, ik ben maar steeds over hem zelf bezig en doe geen verhalen over zijn kunst. Maar men kan een mensch, die een karakter was, niet uiteenrafelen om uit de samenbindende elementen een afzonderlijke houding of waarde te bepalen. Zijn arbeid had strekking en toonde de eenheid met zijn leven, met het gewone leven, dat men telkens moet inschakelen als men zijn kunst wil bepalen.

Zijn stoffelijke voorstellingen stemmen zuiver op de vloeiende gedachten. Daardoor geeft de som van zijn arbeid een rijk resultaat. In de jaren toen de Vernieuwing kwam, is hij opgestaan en overgegaan in de rijke tijden der Hernieuwing. Het altijd jonge, het immer bloedrijke en warmhartige van zijn wezen manifesteert zich met blij geschal in al zijn werk. Dit werk is blijvend, omdat het levend is. Het is als de frissche wind uit het blije buitenleven. Wellicht is dat ook de reden, dat hij door de dogmatici onder de stijl-zoekers niet



TH. VAN HOYTEMA: Uit „Het leelijke jonge Eendje".

als volslagen gaaf erkend is in zijn werk van meer decoratief begrip: de kalenders.

Intusschen zou ik in ons land wel eens iemand willen zien aanwijzen, die zoo speelsch het verstond rhythmische zuiverheid te brengen in omlijstingen van kalenderbladen. Hier geen verstarringen of tot ornament verdufte dingen uit de natuur. Gaaf en gul, levend en snaaksch omvatte hij de kalenderprenten in een natuurlijk gebinte, dat evenwicht gaf als een vanzelf sprekende noodzakelijkheid. Het begrip „versieren", soms zoo doodelijk van uitwerking, ontweek hij. Hij versierde niet, doch verluchtte, verlichtte het blad, bracht het in een sfeer van dieper geestelijkheid.

Open, levenslustige kunst gaf Van Hoytema. Zij was rijk aan beeldende gedachte, doorfilterd van diep leven en het warmhartige vertrouwen in de waarheid van het bestaan. De kunst van Van Hoytema is als een volle bloem, schoon van kleur, fonkelend in het levende licht, wier rijke dracht hult een teedere ziel.

Onder zijn tijdgenooten zullen er weinigen te noemen zijn, die zoo rijk in het leven stonden als hij. Zijn langdurig, soms smartelijk lijden, moge dit een beletsel geschenen hebben, dit was niet zoo. Hij is de gelukkige geweest, die zich steeds wist te vermannen, den mensch en het leven zoeken bleef. Het is zooals hij in een brief aan zijn vriend Roland Holst schreef:

„Zoo kalm over mijn steen gebukt, voel ik nog meer vriendschap en begrepen worden dan bij de meeste menschen."

Geregeld liet hij zich de Zaterdagavonden naar de bijeenkomsten in Pulchri rijden en vermaakte zijn „jongens" met guitige kwinkslagen op hen en op eigen wrakken toestand. Steeds bleef zijn belangstelling warm voor het bijzondere op tentoonstellingen. Immer verheugde hij zich dat zijn vrienden frisch en jong bleven. Het was als putte hij uit hun grootere lichamelijke levenskracht verschen moed voor het eigen leven.

Buitengewoon gevoelig bleef hij voor alle hartelijkheid. Een vriendenbezoek was een geweldig feest. Hij veerde terstond op, overschatte zich dan, want het kostte hem geregeld een paar lijdensdagen.

Ik herinner mij, toen wij hem zouden feesten op zijn vijftigste jaar, wij ons bevreesd maakten, dat het hem te erg zou aanpakken: dat hij te voren — hij wist dat we plannen hadden — zich te veel zou opwinden. Maar hij droeg het als een goed en groot mensch. En ik zal nooit vergeten — Plasschaert herinnerde er aan in een in memoriam — met welken beminnelijken, lieven en hartelijken eenvoud hij de vrienden toesprak. Hij sprak direct uit het hart. Met roerende teederheid uitte hij zijn blijdschap, dat hij weer in ons midden was.

Van Hoytema vond in zijn laatste levensjaren een toevlucht in het huis zijner zusters in Den Haag. Aandoenlijk was hier weer de wederzijdsche toewijding. Van Hoytema — die de jongste uit een groot gezin was — werd hier weder het kind, het kind dat verzorgd moest worden door de ouderen van het gezin. Wat deze vrouwen voor hem geweest zijn, valt buiten het kader van dit geschrift, maar zeker is dat, zonder hunne liefderijke zorgen en innige toewijding voor den zieken broeder (waar zij in hun hart héél trotsch op waren), zijn laatste levensjaren niet zoo heerlijk rijk voor hem waren geweest.



TH. VAN HOYTEMA: Zilverreigers.

In zijn stervensdagen maakten zij alles licht voor hem. Hoe kon dit ook anders, waar zelfs de menschen, met wien hij „zakelijke" relaties had, toen nooit vergaten in hun handelingen tegenover hem, dat hier een „karakter" zou henengaan.

Tot in zijn laatste levensuren koesterde hij zich in de nabijheid van zijn vrienden. Rondom zijn sponde liet hij de werken zijner vrienden hangen, die hem het dierbaarst waren, en zoo actief bleef zelfs toen zijn geest en reageerde zoo uiterst gevoelig, dat hij later weder eenige dingen liet wegnemen, omdat de daarin uitgesproken bewegelijkheid hem hinderde.

Zoo erkende zijn geest nog in de stervensuren de fout in een karakter, dat zich wat al te opbruisend pleegde te uiten.

Theo van Hoytema werd 18 December 1863 te 's Gravenhage geboren. Het gymnasium, waar hij onderricht ontving, liep hij niet geheel af. Toch bleef veel van de klassieken hem bij. Hij kon zeer spitsvondig Ovidius aanhalen en onttroonde menig zoogenaamd goed klassiek onderlegde door geweldig rake opmerkingen. Die school, dat gymnasium was niets voor den man, die met geheel zijn hart een buitenmensch was en die eigenlijk zijn bestemming pas vond, toen hij voor een familielid-uitgever teekeningen maakte in het Zoölogisch Museum te Leiden. Via die doode dingen — die hem niets zeiden — vond hij het levende en de eerste beste gelegenheid greep hij aan om het duffe museum te ontvlieden en zich met haast wellustige vreugde te storten in de heerlijkheid van het zonnige leven op-het-land. Van deze vrij-making af is zijn gansche bestaan een ontwikkelingsgang en vurige belijdenis geweest voor het oer-echte buiten-zijn.

In zijn decoratieve begrippen — hij decoreerde de zalen eener societeit te Gorcum en een boot der firma Fop Smit — was hij misschien minder logisch, doch men kan niet ontkennen, dat hij in zijn stellig ontwijken aan alle theoretische formules omtrent sierkunst, toch dingen maakte die van hoogere waarde bleken te zijn dan de kunstvolle-beredeneerde.

Ofschoon, ik moet hier aan toevoegen, dat Van Hoytema in zijn ontkenning van eenig bindend dogma ook wel eens strandde. Eens heeft hij meubelen versierd en juist bij die voor een bepaald doel aangewezen gebruiksvoorwerpen deed hij dingen, die niet al te best door den beugel konden.

Wel waren zijn kamerschutten prachtig, zeker wist hij zich zeer snel een lenige vaardigheid bij het kerven in hout te verwerven, doch met voorwerpen als stoelen en tafels nam hij het al te eigengereid op. In plaats van hoofdzaak, werd het meubel gedegradeerd tot een hem toevallig kruisend middel, waarop hij zijn versieringslust kon botvieren.

Het eerst sterk uitgesprokene van zijn kunstenaarsgeest is het prentenboekje „Hoe de vogels aan een koning kwamen" (1891) (¹). Hij kenmerkte zich toen ineens door de vaardigheid in het lithografeeren.

(¹) De andere prentenboeken: Het leelijke jonge Eendje, verscheen in 1893, Uilengeluk in 1895, De twee Hanen in 1898, Vogelvreugd in 1907. Buitendien gaf hij nog een portefeuille in folio-formaat uit. Deze bevatte o. a. de prachtige litho's van de angorakonijnen en de zilverreigers.



TH. VAN HOYTEMA: Cactus.

Aan hem, aan Van Hoytema, is voor een goed deel de wederopleving van deze kunst in Nederland te danken. Hij was hierin een meester, hij haalde uit dit materiaal alles — ook het schijnbaar onmogelijke. Hij was zoo zeker van zijn kunnen, dat hij beroepslithografen door zijn vrije behandeling van den steen overblufte en waar ieder ander bij een zekere technische fout, de arbeid als verloren beschouwde, daar wist hij door zijn weergalooze kennis het spel te redden. Voor goed en voor altijd heeft Van Hoytema alle schoone mogelijkheden, die de steenteekening biedt, vastgesteld. Elk jaar, van af 1901, verscheen zijn in twaalf bladen gelithografeerde kalender en wij zijn daardoor

met een reeks prenten verrijkt van buitengewone schoonheid. De kleur in deze prenten is van verfijnden aard. De teekening is eenvoudig, oprecht en klaar. De kwajongen, de vrijbuiter dien hij was, behoedde hem voor het meer te schijnen dan het was. Hij gekte met zijn beesten, treurde met hen, plaagde ze. Levend waren ze en echt, zooals ook hij was: een man, levend, echt, snaaksch en slim.

In zijn tijd stond hij dan ook vierkant tegenover het romantisch-impressionisme. Hij verwierp het gewaarmerkte schilderij in de gouden lijst van harte. Zijn schilderwerk, teekeningen en aquarellen waren vullingen van een gegeven vlak, dat hij vooral niet wilde doen beschouwen als een brok afgesneden natuur.

Men moet in ons vaderland al duchtig te zoek gaan, wil men iemand vinden, die als Van Hoytema met zoo open levenslust zulke fleurige kunst gegeven heeft. Heel dit werk is vol kinderlijken eerbied voor het eenvoudige en onopgesmukt blijhartige.

Den 28sten Augustus 1917 stierf hij. Zonder eenig uiterlijk vertoon werd zijn aardsche lichaam weggebracht. Eenvoudig en ernstig was de graflegging. En rondom stonden de vrienden, zooals zij bij zijn leven rondom hem waren en rondom hem zullen blijven.

J. G. VELDHEER.





INDRUKKEN VAN DE TENTOONSTELLING „KUNSTNIJVERHEID EN VOLKSKUNST"

TE ROTTERDAM, APRIL—MEI 1918



A het sluiten van deze tentoonstelling, waarmee het bestuur van de Zuid-Hollandsche Vereeniging tot bevordering der Kunstnijverheid en Volkskunst, die het initiatief ertoe nam, in het algemeen groote belangstelling gewekt heeft, dringen allerlei indrukken als van-zelf naar voren. Verschillende opmerkingen zijn niet zoozeer bedoeld als een kritiek, die op zakelijke details ingaat, maar zij kunnen wellicht van belang zijn als een overzicht van allerlei streven, dat op de expositie zoo duidelijk tot uiting kwam.

Bijna uitsluitend hadden wij ons bezig te houden met producten van kunstnijverheid, want scherper dan ooit is hier aan den dag gekomen, dat het met de volkskunst een verloren zaak is. Het armzalige hoekje in de corridor ervoor vrijgehouden, kon hieromtrent allen twijfel wel uitsluiten. Het zou dwaas wezen een volkskunst, waarvan niet veel meer dan een schaduw bestaat, nog kunstmatig leven in te blazen. En wàt we zagen van een poover beetje: het zijn toch nooit de uitingen van een naïeve kunst, uit het volk spontaan te voorschijn gekomen. Afgelegen boeren-streken, waar een traditie van huisvlijt voortleeft, bezit ons land evenmin en zelfs is het moeilijk uit te maken, of ze hier wel ooit bestaan hebben. Kantwerk kan men nauwelijks meer volkskunst noemen en daarvan was trouwens maar weinig ingezonden. (Onbegrijpelijkerwijze was een eenvoudig tuin-ameublement in teen uitgevoerd na kort tijdsverloop weer van deze afdeeling verdwenen.)

Hoofdzakelijk blijft het doel van de vereeniging er dus op gericht, om onze jonge kunstnijverheid verder te helpen, om met de artisten

het nieuwe meubel, en het nieuwe gebruiksvoorwerp, zoowel met handenarbeid of als weinig individueel massa-product vervaardigd, ingang te doen vinden. Misschien zal zij ook door pressie het massa-product kunnen opvoeren tot iets van beter allooi.

Nadat het plan tot een overzichtelijke tentoonstelling gerijpt was, wist men een garantie-fonds bijeen te brengen, een uitvoerend comité en een jury te vormen. Men vond de Academie bereid een deel van hare localiteiten af te staan en de geheele opzet was, tenminste voor Holland, vrij breed en royaal. Het is jammer, dat men het niet noodig heeft geoordeeld meer zorg aan den catalogus te geven, die weinig uitgebreid was. Daarbij kon hij als uiting van „kunstnijverheid", dat wil zeggen de kunst om iets goed te zetten en te drukken, aan bescheiden eischen zelfs niet voldoen. Ook hier dus hebben theorie en praktijk elkaar niet weten te helpen.

De wat holle zalen van de Academie werden met buitengewonen smaak en vaardigheid veranderd in meer intieme vertrekken; een werk op zeer gelukkige wijze uitgevoerd door den Haagschen bouwkundigen ingenieur D. Roosenburg. Het binnenkomen was waarlijk een verrassing, overal lichte bespanning, een vrij lage zoldering van dunne stof, in alle hoeken van de zaaltjes electrische lampen en verder kleine afgeschoten kamers, door enkele architecten ingericht.

Hoe is het nu te verklaren, dat toch zoovele bezoekers, bij veel kleurigs en fleurigs, van het eerste moment af den indruk hebben opgedaan, dat een zekere onrustigheid hen besloop? Wij behoeven nauwelijks te zeggen, dat wij de meest bekende figuren van onze meubel-ontwerpers in zekeren zin kunnen uitschakelen, daar hun werk van zóó groote bekendheid is, dat er van een nieuw geboden kunst geen sprake meer kon wezen. De meubelen van Berlage, van Penaat, van onzen grooten de Bazel zag men telkens weer, zoowel op exposities als elders en ik meen, dat wij hen niet te kort doen, al hebben wij als van zelf sprekend het eerst naar de jongeren van het gilde gekeken. — De jongeren, dat zijn hier de wilden: onze kunstnijverheid neigt meer en meer naar het éclatante en het bizarre. Het is bevreemdend, dat een figuur als de Bazel toch eigenlijk geen school maakt: wat hij vond in sobere harmonieën, het is voor de anderen geen blijvende winst geworden. Integendeel, het lijkt, of men van dergelijk streven hoe langer hoe verder is afgeraakt en of men bang is, niets nieuws meer onder de zon te brengen, zooals het spreekwoord nu eenmaal leeren wil. Alleen het kenteeken, dat iets werkelijk nieuw is, moet als vlag allerlei lading dekken. En als het maar *nieuws*

brengt, is het al bijna goed. De baanbrekers worden terzijde geschoven. Gretiger keken onze kunstenaars naar Duitschland en Weenen, alsof daar alleen het heil zou schuilen. Een geest, nauw verwant aan het klaterend-bonte van b.v. de Werkbund-tentoonstelling te Keulen (in 1914) heeft zich hier willen uitspreken, het ontleent zijn kracht grootendeels aan nieuwe Duitsche idealen welke rücksichtslos trachten elke traditie te verbreken. Is het ook wel waar, dat de Hollandsche aard ongemerkt de felste kleuren, die in deze atmosfeer niet thuishooren, dempt? Wie een borduurwerk bekeek als het kleed in paars, geel en cerise van Testas, zou gaan twijfelen. Wij behoeven ook slechts te herinneren aan het salon-interieur van P. Zwart met de felle oranje peau de pêche meubelen met zwart geborduurd tegen een wit en zwart behang en met gordijnen van boeren-blokjes in grof katoen; tevens een sterk voorbeeld van vreemde vermenging in weelderig en eenvoudig materiaal. Wij hebben de vraag niet weten op te lossen welk soort menschen in zoo'n kamer nu het langst op hun gemak zouden blijven!

Dat men het zoekt in buitenissigheden, konden ook de zware hoekige meubelen van Hildo Krop in paars en zwart en een kamer als die van Warner bewijzen. Deze laatste plaatste nog zonder blikken of blozen de centrale verwarming in het buffet, en ook hij ontkwam niet aan de vrij algemeen geworden mode, om de deuren van een meubel in een driehoek te zetten. Deze „noodzakelijkheid" — want al heeft het nieuwe meubel andere eischen, al is er triplex uitgevonden en wat al niet, hout blijft toch hout en daarmee is door alle eeuwen heen gewerkt — heeft dit gevolg, dat men zulke deuren telkens onwillekeurig dicht-duwt, al blijft 't zonder gevolg! Waar is de gulden eenvoud toch zoek geraakt en waarom moesten krijschende kleuren ons telkens weer tegengrijnzen? De leuze kan wel zijn: on n'a qu'à suivre, maar de zaak behoudt nog vele andere kantjes. Iets dat heel fel van kleur is, kan men in een zonnig buitenhuis soms wèl, maar in een somber stadshuis toch maar héél zelden toepassen. Is dit alles waarlijk een uiting van ons volkskarakter en zal deze kunstnijverheid tenslotte krachtig genoeg blijken om daarheen het trage publiek te dwingen? Men kan zich zoo slecht indenken, dat zulke kamers met plezier te bewonen zijn. Ze moeten telkens het idee geven, dat de eigenaar bij zich-zelf op visite is, maar er toch niet thuishoort en dat zijn kleeren er heelemaal niet voor gemaakt zijn. Tegen het einde van de tentoonstelling heeft Dr. Jan Kalf de vraag of een meubel, afgescheiden van aesthetische waarde, in onze dagen recht van bestaan

heeft als het niet doelmatig is, zóó scherp naar voren gebracht dat het leek of de meeste kunstnijveren wel voor goed naar huis konden gaan.

Nu zal, dunkt ons, niemand tegenspreken, dat het moderne leven den menschen weinig overwogen rust meer gunt. Voor de meesten is de dag een zenuwachtig haasten tot den avond. Kracht en inspanning vergt onze maatschappij en zij eischt daden. Wie na een dolle vaart om het bestaan naar zijn huis terugkeert verlangt naar stilte, naar gedempte tinten en rustige vormen: en een figuur als de Bazel kan daaraan voldoen — zijn boekenkast op deze expositie bewees het zoo duidelijk. Maar wie zal in zijn *home* een symbolische afspiegeling van het leven daar buiten kunnen velen: een behang als in de kamer van Zwiers, een lamp welke à jour bewerkt, een druk cirkelend patroon werpt tegen het witte plafond (interieur Jac. v. d. Bosch), het prikkelt onzen geest en het werkt uiterst vermoeiend. Moet dan alles, wat ons op den dag voorbijgaat, futuristisch weergegeven eindelijk binnendringen tot de stilste kamer van ons huis als om ons dreinend er van te overtuigen dat het leven alleen *dit* geworden is. Men kan nu wel van het interieur van Jac. v. d. Bosch zeggen, dat er tenminste comfort is, maar welk een pretentie hebben die Gothische leunstoelen tevens, waarin alleen een magistraat eenigszins op zijn plaats zou wezen.

Zooals tegenover allerlei te sterk door München en Weenen beïnvloede kunst de soberheid van Penaat — wiens eetkamer werkelijk het pièce de résistance der tentoonstelling was — of de Bazel staat, een soberheid bij Berlage al te strak en te star doorgevoerd, maar mooi tot uiting gekomen bijvoorbeeld in de kast van Dreesen, uitgevoerd in de eigenaardige combinatie van licht mahoniehout en wortelnoten paneelen, bij iemand als Cornelis van der Sluys onmiddellijk ontaardt in onbeduidendheid, welke bij zijn kamer goed gemaakt moest worden door een zonderling schuin geplakt lambris van behangselpapier, een „vinding", welke met gewaarwordingen van zeeziekte veel gemeen heeft, zoo kon men ook dadelijk bij de borduur- en handwerken twee opvattingen onderscheiden. Als uiterste eenvoud bedoeld waren verschillende inzendingen echter van een bijna armelijken smaak, waarin streepjes, ruitjes en nopjes hoogtij zijn blijven vieren, zooals onder meer bij de piet-luttige lampekapjes in de achterste zaal van Mej. van Regteren Altena. Onverklaarbaar is het, dat de jury de smaak-misleidende panneaux van Christien van Zeegen, die als „eenzame draden en steken" te betitelen zijn, niet weigerde. Daarnaast was het wolborduurwerk gedeeltelijk in een groote vitrine tezamen gebracht, van een totaal andere richting, en van uitbundig kleurgamma. In druk-

bewerkte kinderjurkjes (b.v.: grove wol in paars en groen over gestreept fluweel) kunnen wij ons alleen een boeren-trientje van een kind denken, nooit zal dat harmonieeren bij een bleek stadsgezichtje en met de shawl in knal-cerise met kleurige wol geborduurd en nog gevoerd met wit en zwarte streep-zijde moet de liefste bakvisch er wel bleek en vaaltjes uitzien. Van de handwerken valt dus alleen te constateeren, dat er van bloei in dat vak hier nog geen spoor is. Wellicht kan men alleen een lichtpunt zien in het feit, dat er voor kant ontegenzeggelijk meer interesse bestaat dan vroeger.

Dat men telkens weer op deze expositie kon stuiten tegen een geest, die te veel naar grofheid tast, bewezen ook allerlei werkstukken van edelsmeedkunst. Bij voorkeur wordt er gebruik gemaakt van halve edel-steenen, waar op zich-zelf natuurlijk niets tegen is, mits de prijzen er dan naar blijven. Maar elk bijou deed zoo plomp en zwaar aan, alsof juist dàt reeds het artistieke element ervan zou uitmaken. Naar iets van geacheveerde afwerking, fijn en ijl van karakter en vorm, geschikt om bij rag-dunne kanten en teere stoffen te dragen — er was lang zoeken voor noodig.

Na het laatste zaaltje eindigde de bezoeker in een klein restaurant, oorspronkelijk van de Jaarbeurs afkomstig. Wie het in deze omgeving mogelijk was, kon hier gaan uitrusten: maar de bespanning was van een duivelsche oranje-tint en de stoelen en tafel hadden vormen als in een nachtmerrie, zóó onwezenlijk. Het zijn alles teekenen van dezen tijd, schier documenten. En even teekenend kan men de waarschuwing noemen die kwistig was uitgezet, dat imitatie in welken vorm ook bij de wet op het auteursrecht strafbaar is. Zelfs de stoffen van Cornelis van der Sluys met verschillende strepen, wat ook al tot de ontwerpen wordt gerekend, zijn hierdoor beschermd. Het kan niet mooier. En hoe gelukkig, dat horden van doode artisten niet uit hun graf kunnen opstaan om voor *hun* rechten op te komen. Zij zouden anders zeker protesteeren dat hier, op dezelfde plek „imitatie in welken vorm ook" van hun werk gepleegd is. Het verleden is sterk en geen kunstenaar die niet profiteert van dat-gene wat anderen vóór hem vonden. Hij kan als een wildeman acrobatische toeren maken om oorspronkelijk te schijnen, daarmee wordt hij nog geen wildeman en zijn kunst wordt zóó toch geen oer-kunst. Imitatie en plagiaat zijn rek-bare begrippen, waarmee je het niet zoo makkelijk op haren en snaren zet. En wat bescheidenheid naast het met genoegen verspreide dreigement ware wel aan te bevelen, omdat iedereen hier alle mogelijke invloeden voelen kon. Neen: de Fransche invloed is nihil gebleven. Het volk dat

in de meubel-kunst door de eeuwen heen het allerbeste bereikt heeft staat bij onze artisten in den strafhoek. Het mag waar wezen dat onze meubelmakers *al* te gaarne Fransche meubelen blijven copieeren, onze meubelontwerpers bezondigen zich niet aan de Fransche kunst: zij kijken liever naar het Oosten. Wat dus die oorspronkelijkheids-kwestie betreft, het essentieele verschil is ons niet recht duidelijk geworden.

Om niet onwelwillend te schijnen dient ten slotte veel van het beste werk niet overgeslagen te worden. Onze pottenbakkerskunst met drie figuren als Lanooy, Brouwer en Nienhuis komt in hernieuwden bloei en ook het glaswerk uit Leerdam is een bewijs van krachtig streven naar goede, nieuwe vormen. Jan Kreunen heeft interessante ontwerpen voor bedrukte stoffen gemaakt en de batiks van Hilly d'Ailly die haar kracht in volle open kleuren vond en ondanks haar verblijf in München niet in den stroom is opgenomen, bezitten een bizonder charme. Bizonder is ook altijd weer het kleine beeldhouwwerk van Jules Vermeire en van een geheel eigen stijl getuigen de houtsneden en litho's van Van der Stok.

Henriëtte Willebeek le Mair is in haar ontwerpen voor een kapel in het kerkje te Asselt van een fijne distinctie. Wat in haar eerste prentenboeken soms aandeed als affectatie, heeft zich hier verinnigd door teer aanvoelen van het gegeven. Maar waarom ontbraken verder op deze expositie allerlei namen van onze bekendste artisten?

Wij eindigen met een opmerking, die wellicht hard en overdreven klinkt, maar toch zekere waarde kan hebben. Het komt ons voor dat onze moderne kunstnijveren hoe langer hoe minder in eenvoud kracht vinden. Alles wat tegenwoordig vervaardigd wordt, gebeurt met pretentie. De simpele artistieke gedachte dat het van zelf-sprekend is, elk ding zoo goed mogelijk te maken, bestaat niet meer. Men praat van smaak door de machine bedorven, van een strijd tegen het massa-product. Maar dit blijven verontschuldigingen, die geen kern raken. Het beste deel van het publiek laat er zich al even hard op voorstaan als de artisten, wanneer zij in hun huis alleen goede voorwerpen van de nieuwe kunstnijverheid dulden. In de pretentie dat het zéér bizonder is naar schoonheid te streven, blijft de moderne kunst gevangen. Dit alles bewijst, hoe zeer wij aan een eersten mijlpaal staan.

Toch blijven wij degenen, die deze overzichtelijke expositie te Rotterdam mogelijk maakten, op bizondere wijze dankbaar. Van hier en daar was het meeste werk bekend, maar de indruk is anders, als

er een ensemble van gemaakt wordt. In schuilhoeken kan nu niet veel meer verborgen zitten. Niet altijd is in Rotterdam beseft dat het verleden niet terug te roepen is, zooals bij de officieele opening verklaard werd. Misschien begint men er nu van voldrongen te zijn. Laten wij dus de hoop op een schoone toekomst niet verliezen.

Mei 1918.

J. ZWARTENDIJK.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



RIJKS PRENTENKABINET. De nieuwe aanwinsten van 's Rijks Prentenkabinet, welke verworven werden in het jaar 1917, zijn sedert eenigen tijd voor het publiek toegankelijk gesteld. Het tentoongestelde mag zeer belangrijk genoemd worden over het geheel, omdat ze òf een belangrijke richting in de moderne kunst òf een voorname periode van een vroegeren tijd vertegenwoordigt, daarbij komt dan nog, dat het tentoongestelde, behalve teekeningen, ook voorbeelden van de gravure, de ets en den steendruk te zien geeft.

Door aankoop uit het atelier van Mauve, kwam het Prentenkabinet in het bezit van eenige schetsboeken van dezen schilder. Van de twee, die er thans zijn tentoongesteld en die een reeks van teekeningen bevatten, kunnen we een 3-tal teekeningen bewonderen, alle kleine schetsjes van landschappen, studies waarschijnlijk voor schilderijen. De belangrijkste is misschien wel die, waar een boom met uitgespreide takken weergegeven is, staande aan een sloot, waarin de omgeving weerspiegelt. Uit de drie groote teekeningen, die er verder van Mauve aanwezig zijn, blijkt een duidelijk willen weergeven van een zekere stemming van den kunstenaar door middel van de atmosfeer in de natuur. Zooals in het grootste deel der 19de-eeuwsche kunst gewoonlijk het geval is, is de mensch het middelpunt, waarom alles draait en zoo voelen we ook, hoe deze teekeningen nauw in verband staan met de algemeen menschelijke gevoelens van dien tijd; op het strandgezicht bijv. valt het accent op het schip, dat donker getint is, in vergelijking met de omgeving die zoo licht mogelijk is gehouden. De beide andere teekeningen geven een schapenhoedster bij een hut en een weide met koeien weer; we zien hoe Mauve's kunst nooit bijzonder vroolijk is, hij heeft geen onrustige natuur, maar zacht en teer zijn de uitingen van zijn kunst.

Van M. Maris zijn er een aantal etsen, waarvan er drie ten geschenke werden ontvangen van Dr. A. Pit, de 5 andere werden aangekocht. M. Maris, een romantisch mysterieus aangelegde, zinnelijke natuur. — Onlangs is er in Onze Kunst nog uitvoerig over hem gesproken, ons uit zijn brieven en herinneringen van vrienden veel over hem geopenbaard — naar het best kennen we hem toch uit zijn werken. Op eenige van de etsjes vinden we de bekende vrouwenfiguur terug, die Maris als half uit een droom, half uit de werkelijkheid altijd weer afbeeldt, als herinnering aan wat hij eens beleefde.

Belangrijk zijn de twee staten van „de vrouw met sluier"; men kan hier bijzonder goed zien, hoe het opnieuw bewerken van een koperplaat aan de prent een geheel ander aanzien kan geven. Op den lateren staat valt het accent meer nog op de oogen en het hoofd, dat achterover schijnt te leunen, de dwepende, half-droomerige uitdrukking is veel sterker geworden, alles verkregen door een geringer aantal details en het accentueeren van andere lijnen dan bij den eersten staat het geval was.

Een geheele serie silhouëtten door Nelly Bodenheim is er tentoongesteld, weergevende het bekende verhaal van „In Holland staat

een huis". Deze kunst is uiterst fijn en verzorgd, zonder te veel details; er wordt een pittig accent aan het verhaal gegeven door partij te trekken van alle bijzonderheden aan de vormen der voorwerpen, vooral om het huiselijke der omgeving aan te duiden. Bijzondere aandacht verdienen nog de kleine vignetten boven iedere voorstelling, o. a. die met de wieg. Van den verleden jaar gestorven Th. van Hoytema zijn er drie teekeningen door schenking verworven. Van Hoytema is vooral schilder van dieren — zelfs op zijn vroegste landschapsteekeningen kon hij niet nalaten een schaap of koe te teekenen. Ook het hier tentoongestelde zijn dierstudies. De belangrijkste is wel die met de kangeroes, een aquarel, waar het levendige en bewegelijke van deze dieren voortreffelijk is uitgedrukt; de aquarel met de ganzen is wat meer uitgewerkt en vooral decoratief gedacht. — Dan is er van den zilver- en goudsmid E. J. Voet een vignet. Van dit zilveretsje is de rand het belangrijkst, het zijn krullen en spiralen, die niet als in een plat vlak, maar en relief weergegeven zijn. De teekeningen van W. Paerels maken ons duidelijk, dat het dezen kunstenaar vooral te doen is om het zonnelicht weer te geven; veel licht, veel ruimte is er in zijn beide interieurs en in het gezicht op de stad Deventer; vooral het interieur, waar op een balcon een vrouw zit, is in dat opzicht bijzonder goed geslaagd, het is tegen het licht in genomen; bijzonder aangenaam doen de strakke vormen van de lamp aan en de groote ruiker met bloemen op de tafel. Paerels' werk herinnert sterk aan dat van den begaafden Rik Wouters. Dan zijn er nog drie teekeningen van Bobeldijk, voorstellende Amsterdamsche stadsgezichten, een onderwerp, dat door Breitner op zulk een voortreffelijke wijze is weergegeven. B.'s teekeningen hebben onderling weinig verschil van compositie, op alle drie ziet men een half rijtuig met een paard er voor, vóór dit voertuig één of twee figuren, in de verte den ingang van een straat, boven de huizen de lucht. Van de teekeningen noemen we ten slotte nog de Rembrandt-teekening een liggende naakte vrouw. — (H. de Gr. 1320) — zeker niet een der minst belangrijke aanwinsten.

Behalve de reeds genoemde etsen van Maris behooren tot de aanwinsten op het gebied der prentkunst ook de twee gelithografeerde Salóme-voorstellingen van den Zwitser Gos, den eenigen buitenlandschen kunstenaar, die vertegenwoordigd is. Verder zijn er nog twee litho's. In de eerste plaats is daar het door Georg Rueter vervaardigde portret van den Hr. Boland, vroeger technisch assistent van 's Rijks Prentenkabinet, een werk hem bij zijn vertrek op zijn 78ste jaar door amblenaren en Commissie van Toezicht van 's Rijks Museum aangeboden. Dan noemen we het portret van den bekenden letterkundige Frans Coenen door Wilsen, treffend weergevend den eigenaardigen bouw van den kop. De graveerkunst is vertegenwoordigd door een bijzonder fraaien druk van het portret van Hector Treub uit 1903, het is het werk van Pieter Dupont. Deze kunstenaar is een der weinige graveurs uit dezen tijd, waarin de etskunst voornamelijk beoefend wordt. Als een merkwaardigheid moge het gelden, dat deze gravure gedrukt werd door den etser Dirk Harting. En hiermede zijn we dan aan het einde van de besprekingen der aanwinsten gekomen.

IMA BLOK.

KUNSTVEILINGEN

:-: BERLIJN :-:

VERZAMELING OPPENHEIM ❦ 19 MAART 1918 ❧ De verkooping dezer verzameling werd nog vóór den oorlog in dit tijdschrift aangekondigd (Maart en Augustus 1914), en reeds in 1902 gaven wij een afbeelding van het voornaamste stuk, den St. Eligius van Petrus Christus. — Hoewel de besteedde prijzen ons thans slechts met groote vertraging onder de oogen kwamen, meenen wij deze toch nog te moeten opteekenen. De Petrus Christus werd voor 800.000 Mark verkocht, voorwaar een enorme prijs, want al geldt het een kunsthistorisch belangrijk en zeldzaam werk, kan het bezwaarlijk tot de meesterwerken van eersten rang gerekend worden; de overige prijzen waren vrij hoog, maar minder buitensporig: Pieter de Hoogh, *Moeder met kinderen* (1658), 450.000 Mk.; Frans Hals, *Vrouwenpor-*

tret, 230.000; id., *Lachend kind*, 186.000; twee Hobbema's: *Dorp*, 171.000 en *Watermolen*, 150.000; Th. de Keyzer, dubbelportret, 206.000; Rembrandt, *Meisjeskopje*, 193.000; Rubens, Schets voor een der zolderschilderingen van Whitehall, 162.000; G. Terburg, *Drinkend Paar*, 175.000.

Mindere prijzen deden: Ambr. Benson, *Portretten van een Man en een Vrouw*, 94.500; N. Berchem, *Bij de herberg*, 21.000; Pieter de Bloot, *Dorpsfeest*, 16.500; Barth. Bruyn, twee *Altaarvleugels*, 34.000; Gonzales Coques, *Familiegroep*, 35.000; Alb. Cuyp, *Italiaansch Landschap*, 35.200; G. David, *De H. Maagd en het Kind*, 82.500; A. van Dyck, *Portret van Frans Hals*, 54.000; id. *Portret van M. Ryckaert*, 20.100; Jan Fyt, *Stilleven*, 13.500; Aert de Gelder, *Mansportret*, 26.500; Frans Hals, *Lachend kind* (tweede), 79.000; J. D. de Heem, *Stilleven* 23.500; J. van Kessel, *Bleekveld nabij Haarlem*, 70.100; Q. Massijs, *Rust op de vlucht naar Egypte*, 92.000; id., *Geldwisselaars*, 44.000; A. van der Neer, *Wintertje*, 101.000; id., *De Smidse*, 65.000; C. Netscher, *Kinderportret*, 27.000; A. van Ostade, *Drinkende Boeren*, 27.000; P. Potter, *Varkens in een storm*, 70.000; Rubens, *Landschap*, 53.000; id., *De Zonnewagen*, 53.000; J. van Ruysdael, *De Beukenlaan*, 66.000; F. Snijders, *Stilleven*, 58.000; J. Steen, *De Verzoeking*, 60.000; D. Teniers, *De Boogschutters*, 41.000; id., *Bedelaars*, 16.500; Verspronck, *Vrouwenportret*, 44.000; J. Victor, *Wild*, 15.000; E. de Witte, *Kerkinterieur*, 18.500.



VERZAMELING WILHELM GUMPRECHT ❧ 21—22 MAART 1918 ❧ Onder de belangrijkste werken van Vlaamsche en Hollandsche meesters uit deze verzameling vallen te vermelden: Meester van Flémalle, *Mansportret* (afgeb. in *Onze Kunst*, 1903), 81.000 Mk.; Adr. Brouwer, *Rookende Boer*, 26.000; D. Teniers, *Landschap met Visschers*, 22.000; Frans Hals, *Mansportret*, 310.000; J. van Kessel, *Bleekveld bij Overveen*, 76.000; A. van Ostade, *Oude Vrouw*, 18.100; Isaac van Ostade, *Vaart bij Winter*, 22.000; S. Ruysdael, *Landschap met een stroom*, 33.600; id., *Haarlemmer Meer*, 19.000; J. Vermeer van Haarlem, *Duinlandschap*, 20.000; id., *Zeegezicht*, 25.000; Ph. Wouwerman, *Het Kruis*, 32.000; J. van Goyen, *Vesting bij een water*, 32.200; Simon Luttichius, twee *Stillevens*, te zamen 20.000; H. Dubbels, *De Amstel bij Winter*, 13.000; W. C. Duyster, *Portret van een jongen Officier*, 10.500; Juriaan van Streeck, *Stilleven*, 10.500; Jan Victors, *Portretten van een Man en van een Vrouw*, te zamen 40.000; J. van Velsen, *Gezelschap aan tafel*, 12.800; Simon de Vlieger, *Stormachtige zee*, 16.300; P. Moreelse, *Damesportret*, 15.600. X.



:-: LONDEN :-:

VERZAMELING P. G. B. WESTMACOTT e. a. GEVEILD BIJ CHRISTIE'S ❧ 10 MEI 1918 ❧ De Heer Percy Westmacott, van Ascot, heeft zijn ouden vriend Matthijs Maris niet lang overleefd. De door hem nagelaten verzameling kwam bij Christie's onder den hamer; zij telde 78 nummers, voor de grootste helft schilderijen en aquarellen der Haagsche school. Bosboom, Israëls, Mauve, de drie Marissen, waren er ruim vertegenwoordigd. De „clou" der verkooping waren ongetwijfeld de tien stukken van Matthijs Maris, waarvan er negen waren te zien geweest op de Memorial Exhibition, in November—December 1917 aangericht door de Wallis & Son te Londen ([1]). Op de marktwaarde van Thijs' werk schijnt deze tentoonstelling den gewenschten invloed te hebben uitgeoefend; althans werden de hier aanwezige werken — die niet tot zijn beste behoorden — zeer duur verkocht. No. 20, een klein potloodschetsje voor het grootere (hier niet aanwezige) portret der Westmacott-children, ging voor 70 guineas; No. 58, *Novice taking the Veil* en No. 59, *Veiled Lady*, beide grijsgrauw en wat zwaar in de verf, deden respectievelijk 1500 en 1650 guineas; No. 60, *Cathedral by moonlight*, in denzelfden stopverfachtigen toon, maar niettemin aangrijpend van effect, 1200 gs.; No. 61, *the Shepherdess*, een wat logge figuur, 360 gs.; No. 62, *Head of a young lady*, een vage studiekop, 380 gs.; No. 63, *Two Cows*, kwam *niet* voor op hoogergemelde tentoonstelling; het stelt een vage, lichtgrijze vlakte voor, waarop, middenin, twee kleine silhouetten van koeien te zien zijn, een witte en een zwarte; men kan het bezwaarlijk anders dan een onvoltooide schets noemen, waarbij de

(1) Vgl. *Onze Kunst*, Maart 1918.

bedoeling van den schilder weinig duidelijk is; het deed 450 gs.; No. 64, *Master Jack*, een jongenskopje, 550 gs.; No 65, *Head of a young Girl*, wat gelig van toon, wat strak van schildering, maar wel stijlvol, blijkbaar uit den Parijschen tijd, 420 gs. (¹). De hoofdschotel echter was No. 57, *The Sisters*, in den geïllustreerden catalogus afgebeeld; het ging voor 6200 guineas, waarmede de vroegere recordprijs van *the Four Mills* bijna bereikt werd; wij kunnen den (ons niet bekenden) kooper met die aanwinst geen geluk wenschen; het stuk is uit M. Maris' goeden tijd, en patent gemerkt: MM 75, dat valt niet te betwisten. Maar het is ons weinig sympathiek; het is in meer dan een detail hinderlijk misteekend, de hoofdfiguur valt uit het lood en het geheel heeft iets zoo gewild-liefs en zoetelijks, als een „Hollandsch" product voor Parijsche consumptie maar hebben kan.

Veel hooger staat ongetwijfeld de majestueuse Jacob Maris, No. 54, *Amsterdam* (van den waterkant gezien), evenals het vorige stuk in 1887 tentoongesteld te Newcastle-on-Tyne, en thans geveild voor 3600 gs. Van Jacob Maris vermelden we verder: No. 55, *Breezy downs* (van 1875), 1550 gs., No. 56, *Fountain in a Grove*, een klein schetsje van 1863, 26 gs., en verschillende aquarellen: No. 16, *Dordrecht*, in fijnen grijzen toon, 270 gs.; No. 17, *Amsterdam*, grootsch van opzet maar wel wat hard, 620 gs.; No. 18, *Old Houses, Amsterdam*, een fraai stuk, 370 gs.; No. 19, *On the Towing Path*, 230 gs.

Van Jozef Israëls was er een „kapitaal" stuk, No. 53, *Grace before meal*, van betrekkelijk vroegen tijd, in de bekende sentimenteel-idyllische noot, kunstmatig bovenlicht en wat sauzig koloriet, dat voor 3500 gs. verkocht werd.

Van J. Bosboom waren er een reeks fraaie aquarellen: No. 2, *Oude kerk, Amsterdam*, 520 gs.; No. 3, *Interior of Treves Cathedral* (zelfde onderwerp als in de Van Randwijk-collectie), 170 gs.; No. 4, *Interior of a Cathedral* (de St. Janskerk te 's-Hertogenbosch, onderwerp als in de verz. Vattier–Kraane), 210 gs.; No. 5, *the Church on the Dunes*, voor Bosboom nogal ongewoon, 50 gs; No. 6, *Interior with figures*, 155 gs.; No. 7, *The choir stalls*, 90 gs.; No. 8, *Interior of a Forge*, 52 gs.

Buiten het gewone stond verder een A. Mauve, No. 66, *Scheveningen*, van 1874, een strand met een schuit, visschers en paarden, wat hard misschien, maar frisch en lichtend van kleur, verkocht voor 2900 gs. Van Mauve waren er ook eenige aquarellen: Nos. 23, *Going to Market*, 350 gs.; 24, *Returning to the Farm*, 440 gs.; 25, *A Forest in Snow*, 280 gs.; 26, *Gathering Fagots*, 250 gs.; 27, *The Edge of the River*, 260 gs.

Ten slotte vallen, onder de Hollanders, nog te vermelden aquarellen van P. J. Blommers, P. de Josselin de Jong, J. B. Jongkind, 2 van W. Maris, J. H. Weissenbruch, respectievelijk verkocht voor 125, 40, 35, 29, 34, 52 gs., en schilderijen van J. Bosboom en W. B. Tholen voor 210 en 35 gs. Een wat hard en zwartachtig vrouwenportret van A. Cuyp ging voor 680 gs., een Pieter Claes en een W. Kalf voor 40 gs. elk, enz. B.

(¹) Afgeb. in *the Connoisseur*, December 1917.



BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

VITRUVIUS' TIEN BOEKEN OVER BOUWKUNST ✠ VERTAALD EN TOEGELICHT DOOR J. H. A. MIALARET ✠ MAASTRICHT, GEDRUKT BIJ DE FIRMA LEITER—NYPELS ✠ AMSTERDAM, L. J. VEEN [Z. J. 1916?]. PRIJS GEBONDEN *f* 7.50



Ik wil, bij de hier volgende bespreking, dadelijk vooropzetten, dat ik mij geenszins bevoegd acht om deze vertaling *als zoodanig* te beoordeelen. Vergelijking van enkele plaatsen met andere vertalingen gaven mij echter den indruk, dat zij zeer conscientieus bewerkt is, en van groote kennis en juist inzicht getuigt. Overigens zijn taal- of letterkundige moeilijkheden hier niet de struikelblok; Vitruvius was alles behalve een hoog vliegend literator, en wat hij te vertellen heeft zou waarschijnlijk door ieder latinist zonder al te veel moeite kunnen overgezet worden, zoo er geen twee groote hindernissen bestonden; deze zijn, ter eene zijde, het ontbreken van een bevredigenden tekst (het oudst bekende, en dan nog

zeer gebrekkige afschrift is van de IXe eeuw), ter andere zijde het verloren gaan der teekeningen, zonder welke de tekst vaak geheel onbegrijpelijk wordt.

De vertaler komt dus telkens voor problema's te staan, die soms kunnen opgelost worden met technische en wetenschappelijke hulpmiddelen van allerlei aard, maar die ook soms onoplosbaar zijn, en die in de vertaling dus òf onbegrijpelijk òf geheel hypothetisch moeten blijven. De Heer Mialaret heeft, als onderlegd oudheidkundige en architect, deze moeilijkheden, voor zoover ik kon nagaan, op de meest bevredigende wijze weten te overwinnen. Niet enkel door de „lezing" die hij van den tekst zelf geeft, maar ook door een aantal nota's, en door de 85 teekeningen, meest volgens nog bestaande monumenten, welke in het boek zijn afgebeeld.

Men is sedert lang tot het inzicht gekomen, dat Vitruvius niet het orakel is, dat de bouwmeesters der renaissance in hem meenden ontdekt te hebben; hij is op velerlei gebied een eenvoudig compilator van gegevens, die hij geenszins heeft gecontroleerd, en waarmee hij dan ook groote vergissingen heeft begaan. Maar met den noodigen critischen zin gebruikt, blijft hij een kostbare bron voor de kennis, niet alleen van de Romeinsche bouwkunst en aanverwante vakken, maar van het leven, de gewoonten, de opvattingen der ouden in het algemeen. Met andere woorden, dit boek heeft niet enkel groote waarde voor architecten en oudheidkundigen, maar voor eenieder die belang stelt in de beschavingsgeschiedenis der menschheid.

Dat deze bron van kennis thans voor den Nederlandschen lezer in eigen taal toegankelijk werd gemaakt, is een feit dat niet genoeg gewaardeerd kan worden; het beteekent een niet geringe aanwinst voor de Nederlandsche, kunsthistorische literatuur.

Eén ding moeten wij echter betreuren. De toestanden in onze landjes — ik spreek van Nederland en België — zijn blijkbaar nog steeds zóó, dat een arbeid als de voorliggende in hoofdzaak als een liefhebberij moet opgevat en uitgevoerd worden. Zooals uit het voorwoord blijkt, kon de vertaler er zich slechts bij tusschenpozen aan wijden; dit is nu op zichzelf niet zoo'n groot kwaad; ook bewerkers in andere talen zijn jaren lang over dit werk doende geweest. Erger is het echter, dat ook het drukken buitensporig lang schijnt geduurd te hebben. Het boek kwam, voor zoover ons bekend is, pas in 1916 of 1917 in den handel, en de schrijver erkent dat hij niet, of niet in de gewenschte mate, gebruik heeft kunnen maken van de recente bewerkingen van A. Choisy (Fransch, 1909—10), J. Prestel (Duitsch, 1912—13) en M. H. Morgan (Engelsch, 1914). Deze laatste uitgave wordt zelfs in de inleiding alleen vermeld als zijnde in voorbereiding, terwijl zij in werkelijkheid al sedert jaren door de Harvard University Press te Cambridge (Mass.) was uitgegeven. Dit beteekent geenszins, dat deze Nederlandsche vertaling bij de zooeven genoemde ten achter staat; maar zij kan bezwaarlijk *up-to-date* genoemd worden, wat voor een wetenschappelijken arbeid van dien aard zeker wel gewenscht ware.

Het is misschien wel aardig hier even te herinneren aan een zestiend'eeuwsch voorganger, Pieter Coeck van Aelst, die Serlio's *Regole generali di Architectura* (de bekende compilatie uit Vitruvius) in het Nederlandsch vertaalde; deze vertaling werd in 1553 „in de vermaerde Coopstadt van Antwerpen" door Coeck's weduwe uitgegeven; in 1649 liet Franciscus Junius, eveneens te Antwerpen, een rechtstreeks uit het Latijn vertaalde bewerking verschijnen; het feit, dat onze taal van toen af reeds met succes gebruikt werd om Vitruvius' theorieën onder woorden te brengen, verdient onze aandacht. En dat zij zoovele eeuwen later, rijker en levenskrachtiger dan ooit, Vitruvius heeft weten weer te geven en te verklaren op een wijze, waar de oude Pieter Coeck verbaasd zou over staan, is een feit waarvoor wij den Heer Mialaret groote dankbaarheid verschuldigd zijn. P. B.



:-: ERRATUM :-:

Bij de afbeelding op blz. 125, Meinummer, M. Maris, *Achterbuurtje*, staat bij vergissing vermeld: Museum, Dordrecht. Het afgebeelde schilderij is het eigendom van den heer J. R. H. Neervoort van de Poll, en bevindt zich thans in bruikleen in het Rijksmuseum te Amsterdam. Het Museum te Dordrecht bezit de kleinere schets van hetzelfde onderwerp. RED.



WILLEM VAN KONIJNENBURG

SCHETS NAAR AANLEIDING EENER TENTOONSTELLING

„In het tot stand brengen van een kunstwerk is de eerste handeling het tot stand komen van zijne tegenstelling, dat is de verbintenis van de stoffelijke en geestelijke realiteiten tot éene realiteit."

W. A. v. K.



VER het algemeen vormt zich ons idée van een schilder uit elkaar opvolgende indrukken. Zonder den naam van den schilder te weten of te kennen, wordt men soms door iets eigens getroffen en is men blij op een volgende tentoonstelling weer een werk tegen te komen van den onbekende. Van lieverlee begint men er van te houden, er naar te verlangen. In ieder nieuw werk bevestigt de artiest zich en zoo worden wij ons bewust een persoonlijkheid voor ons te zien, wiens eerste stamelingen vaak reeds hiervan den stempel droegen.

Deze geleidelijke waarneming maakt dat wij den schilder van meet af konden volgen in zijn zoeken, in zijn aarzelingen, bewonderen konden in zijn vasten greep, in zijn verrassend volhouden, tot wij zijn werk begrepen, dat het ons lief werd.

Waar toch na den dood van Vincent van Gogh het geheele Oeuvre ineens voor ons stond, was de schok van de plotselinge openbaring van een hartstocht als de zijne wel heviger, maar ook wij stonden verbijsterd, ons begrip stond stil, onze indrukken waren verward en de tragiek van zijn leven en van zijn dood, welke zijn werk als een legende omspon, maakte zijn werk belangwekkender wel, maar onze waardeering ook onzuiver.

Op geheel andere wijze, in geheel andere mate, maar toch ook verwarrend waren onze indrukken, toen wij het werk van Konijnenburg uit zijn laatste jaren op een expositie bijeen zagen.

Op tentoonstellingen zag men zijn werk niet of hoogst zelden. Hij

hield niet van het bazarachtige karakter der meeste. En trouwens, wie exposeert voor zijn genoegen? men doet het dikwijls om bekend te worden, om te kunnen verkoopen. Doch Van Konijnenburg had het voorrecht, dat zijn werk een vriend had gevonden, die hiervan een uitgebreide verzameling maakte.

Doch hoe vreemd ons zijn werk was, hoe verschillend onze indrukken, — al heel spoedig voelde men, dat men hier voor een kunstenaar stond, die met vaste hand over de door hem zelf ontworpen wegen, stuurde naar een voornaam doel.

Wat ons intusschen op deze tentoonstelling het meest verwarde, was de tegenstrijdige opvatting tusschen zijn schilderijen en teekeningen, waarin zijn verbeeldingskracht, zijn fantasie zich bij voorkeur in het verleden schenen te bewegen, zich bij voorkeur in het abstracte ophielden, en zijn positieve portretten, waarin hij de werkelijkheid aanvaardt zonder aarzelen, haar aan een analyse onderwerpend met een kracht, welke men bij dezen ideoloog nauwelijks zou vermoeden. Kracht in het geven van het type; kracht in de tot het uiterste uitgevoerde analyse van al wat karakter en leven op het gelaat van zijn modellen schreven; analyse van de momenten, waarin zij hun gedachten beheerschten, maar ook van de oogenblikken, waarin deze onbewaakt waren.

Bij het portret van den dichter Boutens volgt men den schilder trek op trek, het is of hij hardop denkt, terwijl hij zit te werken. Dat dit analytische voor de harmonie niet bevorderlijk was, spreekt van zelf. Juist omdat het een met het ander moeilijk te vereenigen is, is het niet onwaarschijnlijk, dat de antieken aan zulke karakterkoppen de meer abstracte vorm van een masker gaven. Doch hierdoor zouden we het taaie volhouden gemist hebben, waarmede onze schilder zijn analyse in de tors, in de kleeding, in de hand ook doorvoerde, zoodanig dat er in dit portret geen détail conventioneel behandeld werd.

Kan men veel zeggen met woorden, soms spreekt men nog sterker door zwijgen. In het portret, dat Van Herzeele genoemd is, moet de analyse om zoo te zeggen achter de schermen hebben plaats gehad: geen enkele gelaatstrek is in het bijzonder geaccentueerd, op geen enkel détail werd de nadruk gelegd. En toch, het is wat de volksmond noemt een sprekend portret en, er is stijl in. Picturaal kan men zeggen, dat de lichtpartijen niet binnen het kader blijven. Van Konijnenburg zoekt in het encadrement het schilderij voort te zetten en vele van zijn lijsten getuigen van goeden smaak, hoewel te per-



W. VAN KONIJNENBURG: Vrouw met kat.

soonlijk om in dezen een lang gewenschte oplossing te kunnen geven. De uniforme gouden lijst van de laatste vijf-en-twintig jaar is zeker esthetisch niet te verdedigen, maar de groote Haagsche meesters begrepen, dat het licht daarop het licht van hun werk gelukkig voortzette, zoodanig dat zij in de lijst werkten om kleur en licht daartegen op te voeren. Ofschoon zij bij de huidige schilderswijze veelal in onbruik geraakt zijn en ook vooral in de woonkamers van nu slecht passen, zóó is het principe er van nog altijd de aandacht waard.

Het meisjesportretje op de tentoonstelling bij Kleykamp deed den

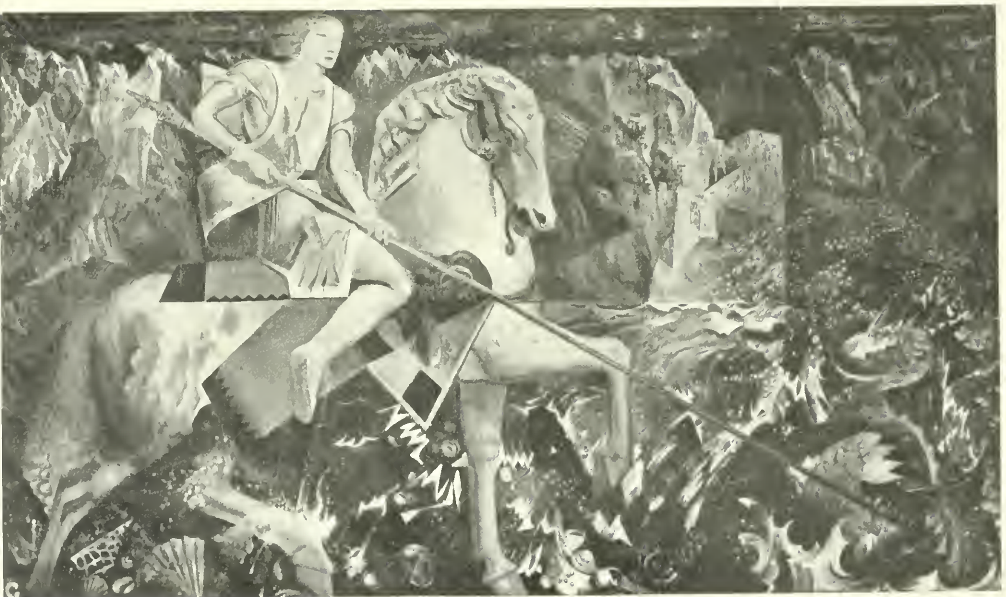
schilder van een meer enkelvoudige zijde kennen: het onbewuste is er al heel gelukkig in uitgedrukt en het recht neerhangende kettinkje met medaillon verhoogt nog den indruk van het jonge. Op de tentoonstelling trok dit zeer de aandacht der bezoekers. Allicht voelden deze zich meer thuis bij het eenvoudige portretje, dan bij de meer gecompliceerde verbeeldingen.

In het portret zijner moeder vond deze schilder het oude goud der Venetianen in het geel eener Perzische shawl, belangwekkend door de uitvoerige behandeling, die, zonder de kleur te vertroebelen, het geel rijker maakt en rijper. Het is een met aandacht geschilderd portret. De opmerking is gemaakt, dat hieraan de bewondering van den schilder voor de Mona Lisa ten grondslag zou liggen; zoo ja, dan kan dit toch niet meer geweest zijn dan de aanleiding tot de pose.

De schilderijen en teekeningen zijn minder gemakkelijk te begrijpen dan de portretten. Uit welken tijd ook, een portret is ons altijd gemeenzaam en in vreemde musea tusschen voorstellingen, waarin wij ons dikwijls moeilijk verplaatsen kunnen, heeft het portret altijd weer het menschelijke, wat ons aantrekt.

Zonder reproducties zou het niet gemakkelijk vallen aan de mogelijke lezers van dit opstel, die het latere werk van Van Konijnenburg niet kennen, een denkbeeld te geven van de onverwachte indruk, welke dit op den bezoeker der tentoonstelling maakte. Te meer zoo, omdat het volstrekt niet modernistisch is, omdat het met cubisme, noch futurisme, noch expressionisme iets te maken heeft en al even weinig met het aanplakbiljet-genre, dat op de Amsterdamsche exposities veelal gangbaar is. Als in alle gezonde schilderkunst, zoo is ook zijn werk aan de natuurlijke vormen gebonden en ofschoon hij in het zoeken naar het meer idieele nogal eens in het abstracte vervalt en de symbolen, die in een onderwerp besloten zijn, opzoekt, zoo is hij breed genomen een schilder uit de Haagsche School, die de kleur, de wijze van verfbehandeling als de andere jongere meesters dezer school dankbaar uit de handen van Jacob Maris aanvaard heeft.

Wat hem al dadelijk onderscheidt, is zijn onderwerp, waaraan hij een groote waarde toekent, en dat met het intiem karakter der Hollandsche schilderkunst niets gemeen heeft. Uit zijn werk spreekt het verlangen naar het monumentale, maar ook naar het idieele, naar de schoonheid, doch niet zonder het ethische; een verlangen naar de tijden, naar de beschavingen, waarin de compositie of liever het lijnenstel een eerste plaats innam, beschavingen ook, waarin het geestelijke



W. VAN KONIJNENBURG: St. Joris met den Draak.

element voelbaarder trilde; voelt men een protest tegen het materialisme, dat in de vorige eeuw veler denken beheerschte.

Het was trouwens reeds in de negentiger jaren, dat er een kentering kwam, dat een tegenstrooming ook tot ons Hollanders doordrong. Aan de eene zijde was dit te danken aan de Engelsche pre-Rafaëlieten, aan Rossetti, wiens werk, zijn schilderkunst, zijn teekeningen en ook vooral zijn gedichten, wiens schoonheidszin, wiens mystiek, wiens eerbied voor de techniek één protest waren tegen het naturalisme in de Fransche kunst, tegen een materieel-pessimistische levensbeschouwing: aan William Morris vooral ook, wiens idealisme practisch en ideëel op verrassende wijzen tot uiting kwam.

Aan den anderen kant zochten te Parijs de dichters te ontkomen aan die troostelooze opvatting, hetzij zij hun ideaal plaatsten in de menschheid zelve, hetzij dit een terugkeer tot het geloof hunner jeugd meebracht, zooals Verlaine daarvan momenten beleefde, waaraan hij in zijn prachtigen bundel Sagesse getuigde, terwijl ook de beweging der Rose-Croix te Parijs de gedachten naar de mystiek der middeleeuwen terug trachtte te doen keeren en bij ons niet zonder invloed op Toorop en Thorn Prikker bleef. Deze opbloei van nieuwe gedachtensferen, van nieuwe kunst bracht ook bij ons hernieuwing, zoowel bij de jongere meesters, bij de dichters, in de architectuur, waar de bouwmeester Berlage met zijn gebouw voor de „Algemeene" op het Rokin te Amsterdam als, met zijn Beurs later, uiting gaf van wat onze tijd was en wilde, ook in gemeenschapskunst.

In dit milieu groeide Van Konijnenburg op, werd hij zich langzamerhand bewust. Zijn opvoeding was zeer eenvoudig geweest evenals zijn levensloop. In 1868 werd hij in Den Haag geboren en bleef daar wonen. Zijn eerste teekenlessen gaf zijn moeder hem, dat wil dus zeggen, dat hij opgroeide in een huis, waar belangstelling voor kunst was. Zijn moeder, mevrouw Van Konijnenburg—Vrijthoff, behoorde nog tot die gelukkige periode, toen de meisjes, toen de vrouwen, die wat aanleg toonden voor teekenen of schilderen zich tevreden stelden dit voor zich zelf te beoefenen, tevreden ook om dilettant genoemd te worden en te blijven. Er waren er onder die verrasten door de kennis die zij bezaten, hetzij dit zich in teekenen openbaarde, of in een uitgesproken gevoel voor kleur. Daarna kreeg hij onderricht van d'Arnaud Gerkens, een destijds bekend leermeester, die in Delft de plaats innam, welke nu door Prof. Sluyterman vervuld wordt. Op de Academie in Den Haag was Van Konijnenburg tegelijk met Bauer en Dijsselhoff; van daaruit deed hij in 1886 examen middelbaar onderwijs. Daarna

was hij in Parijs en zooals vanzelf spreekt voor een schilder, kwam hij er dikwijls terug, bezocht Barbizon, wat ook wel niet anders kon voor een Hagenaar, opgegroeid in de bewondering voor de Fransche landschapschilders van die groep.

Zijn eerste werk was uit Limburg; hij zag daar de trekossen, het hellend terrein met akkers en vond daar lijnen, die wonderwel met zijn smaak schenen overeen te komen en men zag al dadelijk, dat hij iets anders zou zoeken dan wat hij in Den Haag zag maken. Het eerste werk van den jongen schilder, dat een belofte inhield — hij was toen omstreeks vier-en-twintig jaar — was de brug over de Maas te Maastricht. Ofschoon Daubigny er niet vreemd aan geweest zal zijn, zoo deed het in het grootgehoudene van het onderwerp een persoonlijkheid in hem vermoeden. Telkens wanneer wij later deze brug over de Maas in het Museum Mesdag terugzagen, rees onwillekeurig de vraag wat er van dezen schilder geworden was, wanneer hij zijn belofte vervullen zou.

Wel liet hij een paar malen boschgezichten zien met zwart krijt of sanguine uitvoerig geteekend, maar noch deze, noch de Herten van '98 — nu in het Rijksmuseum — toonden verwantschap met zijn vroeger werk of met zijn latere opvatting. Ja, in de verstandelijke voordracht van deze herten leek het wel of hij bewust den voet dwars zette aan het Impressionisme. Ondanks de vormbeheersching gaf dit werk ons, eerlijk gezegd, weinig genoegen. Daarvoor was het te veel een overgangswerk, waarmee een artiest zich vrij zoekt te maken van het oude, omdat hij iets nieuws te zeggen heeft. Wil men, zoo was er in zijn spotprenten in Kroniek en Spectator, in zijn aanplakbiljetten vooral, iets dat in directer verband stond met zijn latere werk: de zorg voor de vulling van het vierkant.

Intusschen, zoo wij zoo goed als niets van zijn werk te zien kregen, zoo wisten wij dat zijn geest zich met allerlei problemen, die daarop betrekking hadden, bezig hield. Achtereenvolgens verschenen drie boeken van hem: „Mijn houding tegenover het Impressionisme", „Karakter der Eenheid van het schilderij" en „de Aesthetische idee". Over het eerste spraken wij reeds naar aanleiding van zijn werk, het tweede geeft waardevolle opmerkingen; het laatste is van wijder strekking. De schrijver tracht hier aan de zoogenaamde vrije kunsten als teekenen en schilderen een mathematischen grondslag te geven en betrekt daarin zoowel het formaat als het rythme. Hij legt den nadruk op de onvermijdelijke betrekking tusschen de geometrische basis van een compositie en de mathematische bijzonderheden van den vorm van het vlak, waarop de compositie wordt geteekend en geschilderd.

Een Amerikaansche Hollander, K. H. de Haas, maakte kennis met dit laatste boek. Een diagram daarin van een twaalfhoek (alle lijnen doorgetrokken) en het daarin besloten esthetisch formaat, bracht hem op het denkbeeld met deze vlakverdeeling de proef te nemen op de groote Kruisafname van Rubens in de kathedraal te Antwerpen. Het langwerpig vierkant van het diagram liet hij vergrooten en op vloeipapier reproduceeren, terwijl op de bladzijde daarnaast het schilderstuk was weergegeven; hij publiceerde deze met een opstel in „The World", een in New York verschijnend maandschrift. Legt men de reproductie van het diagram op die van de kruisafname, dan vallen de lijnen van horizon, de groote lijn van de afneming van het lichaam, die van de voornaamste figuur terzijde, samen met de mathematische lijnen van het in den twaalfhoek besloten formaat; terwijl het punt, waar de lijnen samenkomen — het accent, zooals de schrijver van het boek dit noemt — precies overeenkomt met het hoofdpunt in het schilderstuk van Rubens: het op den schouder gevallen hoofd van den Christus.

De schrijver van dit opstel in The World zegt, dat dit formaat gebruikt is door Rembrandt, Memlinc, door Lionardo. En, terwijl Van Konijnenburg door studie en ervaring tot de kennis dezer esthetische formaten gekomen was, kwam het tot hem, dat deze reeds door de Primitieven gekend waren, zooals 1—2, 1—1½, 3—4; dit laatste een heilig formaat, alleen voor gewijde onderwerpen te gebruiken. Ook vond hij, dat er nog altijd teekenpapier, papier voor boeken ook, gemaakt werd, waarin deze traditie werd gevolgd.

Het is ook vooral aan het rythme, dat deze schilder een groote beteekenis toekent, evenzoo op mathematischen grondslag. Het rythme, de maat in de herhaalde beweging, de polsslag van het leven, en niet minder die van de muziek; het rythme, dat Chopin hoorde in den hoefslag van een paard en als motief voor een zijner polonaises gebruikte...

Iemand zal allicht de opmerking maken: wat al banden om de vrije kunst van schilderen! Doch naar hoeveel ongeschreven wetten luistert bewust of onbewust ieder artiest, hoevele schept hij er zich zelf! „De ware vrijheid luistert naar de wetten", schreef Perk en is het: „hoe meer banden, hoe meer vrijheid" niet de overtuiging van den bouwmeester Berlage? Goethe zal het misschien minder ambachtelijk bedoeld hebben in zijn: „Und das Gesetz nur kan uns Freiheit geben".

Het zou ons niet verwonderen, indien Van Konijnenburg met deze studies de richting aan zou willen wijzen om aan de veelal in het



W. VAN KONIJNENBURG: Herder; penteekening.

anarchisme verloopen schilderkunst een steviger ondergrond te geven. Het is trouwens een verschijnsel, een noodzakelijk verschijnsel van dezen tijd. Zochten ook niet de cubisten door een allercurieuste wijze van in- en uitschuiven van vlakken naar iets van een houvast?

* * *

Dat Van Konijnenburg het zich met zijn schilderen niet gemakkelijk maakt, kon wel niet anders. Want ook al begint hij met de zelfgevonden vaste basis, het is daarom niet gezegd, dat hij bij het doorvoeren daarvan altijd met het resultaat tevreden zal wezen. Hoe ook, het plaatsen van een groot figuur in het vierkant, het in de ruimte zetten daarvan, biedt altijd weer andere gezichtspunten. In den Haagschen kunstkring toonde hij onlangs een reeks groote krijtteekeningen, welke allen tot motief een herder hadden. Niet een krom gewerkt boertje, zooals Mauve dat gaf, waarschijnlijk om in zijn intieme opvatting den omtrek van den voorgrond vlak te houden en rustig; niet als de lange herderfiguren van Millet, die de vlakte overzien — doch zoekend naar dat meer monumentale of naar iets van de Oud-Testamentische grandeur in houding en gebaar. In de eene teekening treft een profiel, in de andere het immaterieele blauw van een mantel, in een derde de rust in de pose en in allen is het een reiken naar schoonheid, in allen is een geestelijk element, dat de schilder daarmede in evenwicht zoekt te brengen.

Een ander voorbeeld van een gegeven, waarin Van Konijnenburg telkens opnieuw uitdrukking zocht te geven, is dat van een ruiter. De eenheid tusschen man en paard, de beweging van het laatste, waaraan de ruiter noodzakelijk mee moet doen, de ruimte, waarin zij zich bewegen, dit alles met het picturale in evenwicht te brengen, is een boeiend probleem. Het preciese volgen der natuur zou hier weinig

helpen en toch alleen door het bestudeeren van de werkelijkheid en dan door een forschen greep samen te vatten, kon hij tot zijn opvatting geraken. Zoo bleek een ter zijde wapperende mantel een verrassende kracht.



W. VAN KONIJNENBURG: Ruiter; penteekening.

Op zijn tentoonstelling bij Kleykamp was een aquarel van een ruiter, waarvan de grootsche opvatting enkelen aan Lionardo da Vinci deed denken. Maar ook wij hoorden de opmerking, dat Van Konijnenburg de modellen voor zijn paarden wel nergens gevonden zal hebben. En het is waar. Dit type is meer abstract dan natuurlijk, het is een type, dat licht aanleiding kon geven tot conventie, ware het niet, dat de beweging er zoo krachtig in uitgedrukt is.

In dat schijnbaar paradoxale hoofdstuk, „The decay of lying", noemt Oscar Wilde als een der oorzaken van het verval der kunst het feit, dat de moderne kunstenaar niet meer weet te overdrijven en, in plaats van in het belang van zijn werk te „liegen", zich vastklemt aan wat hij meent de stipte waarheid te wezen. Na enkele voorbeelden wijst hij op de Oostersche, op de Byzantijnsche kunst, waar de verschijnselen van het leven in kunstrijke conventies zijn omgezet.

De Sint Joris, die den draak doodt, is nog een vierde ruiter-motief. Het was een der meest complete schilderstukken zijner tentoonstelling. De opvatting van het geheele geval is legendair. Uit den vloedgolf komt met allerlei schelpen ook een draak te voorschijn. Vanaf de heuvelen komt St. Joris te paard om het monster te bestrijden. Zeer gedétailleerd en tegelijk groot gehouden door de krachtige ruiterfiguur, door de breede vormgeving, door het forsche mouvement, door het evenwicht en de voordracht, is het onderwerp volkomen beheerscht. Voor een Hollandsch schilderij is het al heel subjectief, zóó, dat de

schilder, evenals de Japanners in hun verwonderlijke veldslagen, sommige détails, als een bijzonderheid van de uniform, het hoofdstel van een paard bijna à trompe-l'oeil weergeven, — hier een waterdroppel, een schelp zoo natuurgetrouw mogelijk uitbeeldde.

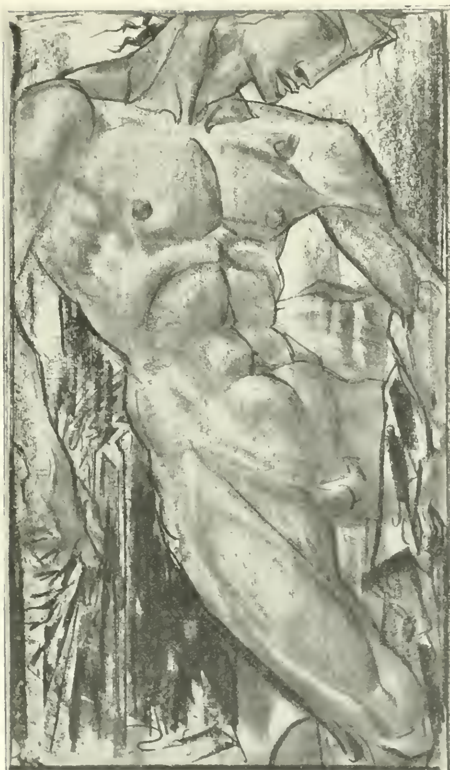
Er waren er die zich afvroegen wat een schilder uit onzen tijd met dit onderwerp te maken had, maar is het dooden van den draak niet altijd een symbool geweest van de overwinning van het geloof op het bijgeloof, van de bevrijding der ziel, van de verlossing van de zwakke door den sterke? Voor Van Konijnenburg was het meer in het bijzonder de overwinning van het goede op het kwade, en misschien zocht hij bewust of onbewust in deze legende een vluchtheuvel, waar hij ontkomen kon aan de materialistische levensbeschouwing.

Trouwens er zijn in de negentiende eeuw verscheidene schilders geweest, die zich aan dergelijke onderwerpen verwant gevoelden. Schildergroepen, zooals die der Nazareners, zooals die der Romantiek, — kunstenaars, de laatsten, teleurgesteld in de belofte van vrijheid hun gedaan, voor wie het verleden een vluchtheuvel was om te ontkomen aan het heden. En ook verderop in de eeuw waren er, die zich met liefde verdiepten in de symbolen en beelden, waarin de oude wereld vorm gegeven had aan de ons omringende raadselen, — en deze — iedere tijd toch heeft zijn eigen wijze van uitdrukken — op hun wijze weergaven.

Overigens de symbolen der oude godsdiensten, zij zijn niet dood, zij leven in ons voort en bij tijden komt het in het leven van allen dag tot ons, hoe weinig zij aan waarheid verloren hebben wanneer men van deze oude legenden, sagen, gelooven, de door den tijd bepaalden vorm wegdenkt, en hoe zij de som moeten geweest zijn van een reeks ondervindingen. Nog altijd zijn er geslachten, op wie het noodlot zwaarder schijnt te drukken zooals eens op dat der Atriden; ook in onzen tijd is er nog een Sphinx die vragen stelt, welker oplossing meer hoofdbrekens kost dan het kindercourantraadsel, dat de rampzalige Œdipus eens al te grif raadde. En wordt het offer van Abraham in deze dagen niet door duizenden ouders gebracht, zonder dat de engel zijn beschermende hand boven het hoofd van hun kind uitstrekt?

Nog wat later was het Gustave Moreau, die op voorname wijze deze traditie naar Parijs overbracht, zonder de nobele geste van Rossetti evenwel. Hoe voornaam zijn streven ook was, het is niet te ontkennen dat in zijn werk het leven te veel schuil ging, een gevaar, waaraan de andere groepen zelden geheel ontkwamen.

Ofschoon zoekend naar perfectie van métier, naar geslotener tech-



W. VAN KONIJNENBURG: Naakt; krijtteekening.

niek, naar een zuivere schildering, zoo was Rossetti en de zoogenoemde pre-Rafaëlitische beweging hiervan een verdieptere voortzetting, waaraan het mystieke een bijzondere waarde gaf, misschien wel eens ten koste van het esthetische element, maar dan verwonderlijk diep peilend hij, Dante Gabriël, van wien zelfs de eenvoudigste teekening zinrijk is.

Ondanks de middeneeuwsche vorm, ondanks deze onderwerpen, is Van Konijnenburg in zijn schilderwerk, in zijn opvatting, in zijn zoeken naar houding, naar gebaar, naar plastiek, naar schoonheid — uiterlijk althans het meest aan de Italiaansche vroege Renaissance verwant. Men zou zijn werk een renaissance kunnen noemen van

oude kunst: van de vormgeving der Egyptische, van de Helleensche schoonheid, van het geestelijke in de Primitieven, van de weelde in het leven, waarvan de Venetianen zoo onovertroffen getuigden.

Hiermede wil in genen deele gezegd zijn, dat hij een banaal navolger zou wezen, maar wel dat hij geïnspireerd is door enkele wijzen van het verleden en die op zijn wijze reconstitueert.

Hebben genieën als Shakespeare, als Goethe met de Hamlet en met de Faust niet hetzelfde gedaan? Waar het op aankomt, het is op de overtuiging dat de artiest iets persoonlijks, iets nieuws weet te maken van het oude onderwerp; het in voeling weet te brengen met zijn tijd.

Op de tentoonstelling trokken twee vrouwenbustes de aandacht, de eene is in een roodbruine tint geschilderd, zeker om den nadruk op de schoonheid van vorm te leggen, welke hier in het beloop der schouders, in de wijze waarop het hoofd daarop staat, zoowel van lijn en van voordracht zuiver Grieksch, of liever Helleensch is. Terwijl de andere blank en breed, ook al is de kleur meer abstract, in een fijn grijs is gehouden, niet als een portret, maar als de herinnering aan een mooie vrouw te beschouwen is. Zoo moet Titiaan de vrouwen van zijn tijd gezien hebben, zoo breed, zoo blond, ook al is de transparante, van zon doorzeefde en door de lagunen getemperde atmosfeer, waarin deze zijn vrouwen schilderde, die ongrijpbare atmosfeer — de grootste schoonheid van Venetië — hier vervangen door een noordelijk grijs; terwijl de Baudelairiaansche zwarte kat aan het geheel iets van de wrange schoonheid van den lateren tijd geeft.

Men ziet het, onze schilder had belangstelling in de kunst van vroegeren tijd en bestudeerde deze in de musea niet naar de letter, maar naar den geest.

„The proper school to learn art is not life but art". Aan deze opvatting van Wilde voegt hij toe, dat dit maar voor een deel waar is, omdat het idieele hier buiten staat en in het gemoed der menschen wortelt. Dit zal wel zoo wezen: indien de zin voor het idieele ons niet aangeboren was, hoe konden wij het herkennen in de onbewuste oogen van een kind?

In ieder geval, in het groote schilderij *Overgave* is Van Konijnenburg zoowel wat onderwerp als wat behandeling betreft geheel modern; het modelé van enkele naaktpartijen is zeer uitvoerig en wat kleur betreft geheel die der Haagsche School. Meer dan ergens toont hij zich hier ten volle schilder met lust in zijn métier, met plezier in het bestudeeren der natuur. „Hoe volkomener de materie in eigen karakter



W. VAN KONIJNENBURG: Overgave.

bewerkt is, hoe meer het kunstwerk uit de stof zal schijnen en immaterieel aandoen". — „Het opwekken van liefde voor de stof is een deel der studie", schreef hij met overtuiging.

Het bovengedeelte, het gelaat der vrouw moest meer abstract gehouden ter wille van de uitdrukking. De vulling van de twee figuren, motieven van dieren en planten, draagt een allegorisch karakter en geeft aan het monumentale der twee figuren iets van een relief. Op de tentoonstelling zag men dit grootsche werk niet op zijn gelukkigst. Later had ik het voorrecht dit werk in het huis van den eigenaar, den collectioneur F. H. Kok, te zien, en daar, alleen op een groote rustige wand, kwam het picturale veel meer naar voren, doch ook het ideëele, de extase van dit moment trof hier als voornamer nog, als nog expressievoller.

Op de tentoonstelling begrepen wij in eens waarom de beeldhouwer Rodin bij soortgelijke verbeeldingen, waar de spanning in de uitdrukking van het gelaat, in de houding van het hoofd op de schouders is gelegen, de cubusvorm koos, waarbij de tors, waardoor het hoofd, zwaar van expressie, meerderen steun verkreeg, terwijl het belangrijkste deel direct in het oogpunt kwam. Het schilderstuk zou intusschen hierdoor — iedere kunst heeft haar eigen eischen — te veel bij verliezen en is bovendien te compleet, te doordacht, om het zich in een anderen vorm te kunnen voorstellen.

Van Konijnenburg heeft verschillende potloodteekeningen gemaakt, voor dit materiaal wel ongemeen groot van formaat. De onderwerpen zijn veelal archaïsch en wat er opmerkelijk in is, het is dit, dat de behandeling zoo egaal volgehouden is. Toch is het potlood meer eigenlijk voor kleine teekeningen, voor kleine schetsen zooals hij er zoovele en zoo mooie-geteekend heeft; althans in de groote krijtteekeningen in den Haagschen Kunstkring, de herdermotieven, is hij leniger en zeker niet minder fijn. Onder de groote potloodteekeningen trof ons zijn Kruisiging: Vita summa in mortem transcendit.

De schilder heeft zijn gedachten bezig gehouden met den dood; hij heeft vooral gedacht aan het offer van het leven, aan het zoenoffer daarvan, zóó dat de beteekenis van deze Kruisiging voor hem een symbool is van dezen tijd, waarin duizenden en duizenden hun leven offeren voor een Noodlot, dat zij in vreeze eeren.

„Zoo wordt," schreef Van Konijnenburg naar aanleiding van dezen oorlog, „in het bestaan niet alleen het leven, maar zelfs de dood geëerd."

Zonder van den traditioneelen vorm af te wijken, heeft hij zijn persoonlijke opvatting vooral geaccentueerd in het neigen van het



W. VAN KONIJNENBURG: „Vita summa in mortem transcendit."

hoofd aan het kruis, droef als een geknakte bloemstengel en in de opgeheven handen der vrouwen aan den voet daarvan. Er is gevoel in deze groote teekening, kennis en gevoel, ontroering vooral en hierdoor werd deze groote potloodteekening de belangrijkste van de geheele reeks.

In zijn waterverfteekening „Het is volbracht" heeft de artiest dieper gepeild nog. Door expressie en voordracht gaf dit werk ons een emotie, zooals wij die in de Christus-evocaties van onzen tijd zelden gevoeld hebben. Hier is het de ontroering van den artiest, die zich aan ons meedeelt. Ofschoon slechts weinigen onzer bij het einde hun leven als „volbracht" zullen kunnen beschouwen — te veel als wij aan kudden gelijk door het leven gedreven worden — toch is de stervende Christus hier in meer algemeene beteekenis gedacht, toch is dit tot symbool geworden Kruiswoord wijder vermenschelijkt. En in dit moment van spanning, waar het leven in een ander stadium overgaat, is het ook het algemeen menschelijke, is het het lijden van de menschheid wat ons ontroert.



W. VAN KONIJNENBURG: „Het is volbracht".

In dit gevoelige materiaal der waterverf, waar de hand williger nog is om de emotie, om de stemming van den artiest over te nemen, te volgen, toont Van Konijnenburg hoe hij alle wetenschappelijke of esthetische overwegingen kon terzijde stellen voor zijn gevoel. Dit is een overwinning.

Het samengaan van „Stof en geest", zooals hij het noemt, van „Hand en Ziel", zooals Rossetti dat uitdrukte, danken wij aan deze verbintenis, op velerlei wijzen, in allerhande maten, in de verschillende kunsten, niet almee het hoogste?

Juni 1918. G. H. MARIUS.



FOTOGRAFIE IN KUNST

„Dans le portrait même le plus fidèle,
il faut une part de création."

THÉOPHILE GAUTHIER.



AAR is voor mij iets in de kunst waarvoor ik meen de aandacht te mogen vragen. Het is het in mijn oogen fotografisch aandoen van sommige schilderijen. Natuurlijk heb ik niet het oog op stukken waar dit er zóó dik op zit dat elke schilder het dadelijk ziet. Daar zijn stukken die er uitzien als gekleurde foto's, zij 't dan met olieverf gekleurd (een zeker soort stillevens, een zeker soort stadsgezichten of ook wel interieurs waarop men zien kan een weesmeisje met een emmertje in de hand bijvoorbeeld); daar zijn gevallen waarin duidelijk merkbaar is dat gebruik gemaakt is van een foto (sommige honden en menschen portretten bijvoorbeeld). Dat alles is 't niet wat ik bedoel. Ik heb 't oog op iets dat in den regel, zelfs door vele schilders, niet zoo dadelijk wordt gezien. Traditie en conventie zijn veelal daaraan schuld. Men is er aan gewend. Men heeft 't altijd zoo gezien. Men heeft het altijd zoo gedaan. Ik heb 't oog op schilderijen die in hun *bouw* fotografisch aandoen, die in den schilder een fotografischen kijk verraden, waarvan de voorstelling herinnert aan de een of andere foto of prentbriefkaart. Als ik sta voor de „descente des Vaches" van Rousseau, heb ik die gewaarwording niet; evenmin geeft mij die de brug van Thijs Maris, terwijl toch hiervan 't verhaal gaat, dat dit Amsterdamsche stadsgezicht door hem te Parijs zou zijn gemaakt naar een hem toegezonden foto. Een landschap van Daubigny geeft die gewaarwording evenmin. Ik noem hier voornamelijk landschappen omdat, komt hetgeen ik bedoel ook wel voor bij sommige figuur en andere stukken, bij landschappen dit m. i. het meest valt op te merken. Ik meen de oorzaak te moeten zoeken in de werkwijze van sommige schilders, van landschapschilders in 't bijzonder; in het maken van een studie buiten en het bij de studie laten. En, welke nu ook mijn groote bewondering voor

een studie zijn kan in sommige gevallen (l'étude c'est l'âme du peintre qui se répand sur la toile, zeide immers niemand minder dan de Goncourt), de „studie" is toch studie, d. i. werkmateriaal (de was door de bij bijeen gegaard tot 't bouwen van zijn cellen) en wat in werkmateriaal vergeeflijk, ja schoon kan zijn, kan hinderlijk worden in 't werk. Ik zou mij kunnen denken dat een portretschets van Holbein, hoezeer ik die als schets bewonderen zou, mij in 't portret toch niet voldeed. En ik geloof dat Holbein zelf mij bij zou springen in die gevallen, waarin ik waarneem hoe hij zijn studie omwerkte tot een portret. Met 't oog op 't geen mij trof zij het mij veroorloofd hier een vraag te doen. Maakt men zich wel altijd een juiste voorstelling van wat een schilderij moet zijn? Vraagt men zich dit wel altijd af bij 't maken van een schilderij? Mag een schilderij zijn en blijven een (in's Blaue hinein — letterlijk zelfs: in's Blaue hin-ein) geschilderd stuk, waar omheen dan later lukraak een lijst wordt gezet? Ik meen het te mogen betwijfelen, waar ik in 't schilderij meen te moeten zoeken een vulling. De vulling van een ruimte. Een ruimte die ontstaat en bepaald wordt (afgesloten) door een lijst of door de afmeting van 't doek.

Ik stel me de zaak zóó voor: Alles wat de schilder buiten ziet, ziet hij in de on-bepaalde ruimte. Die on-bepaalde ruimte zal hij te bepalen hebben; die on-begrensde ruimte moet hij te begrenzen weten, te herleiden, terug te brengen tot zijn doek of zijn paneel, d. i. tot zijn begrensde ruimte. Treft hem in die onbegrensde ruimte het een of 't ander, dan zal hij dat een of ander te synthetizeeren hebben, d. i. daarmee zijn ruimte in te vullen. Treft hem de onbegrensde ruimte zelve, dan zal hij die on-begrensde ruimte (zijn object in dit geval) te herleiden hebben tot een begrensde: zijn doek. Hij zal zich moeten *concentreeren* op 't geen hij geven wil, hetzij dat is iets in de ruimte, hetzij de ruimte zelf. [1] De lijst, het doek, omsluit een geheel waarin, als onderdeel, er mede samenhangend dus, zich het een of 't ander bevindt. Doet men anders, plakt men in 't gat van de lijst (de lijst is steeds een gat) [2] maar lukraak hier of daar 't een of 't ander, dan ontstaat precies wat de foto geeft, de camera; er ontstaat het fotografisch beeld dat geen samenhang vertoont, met 't geheel niet samenhangt. Er ontstaat de, niet subjectieve, weêrspiegeling. Er is geen eliminatie, geen synthese, geen releveering. Het onwezenlijke wordt niet verworpen om alleen het wezenlijke, datgene waarom het te doen is, te

(1) De zaaier van Millet, door Thijs Maris nog meer geconcentreerd.
(2) En hoe opvallender de lijst, hoe in 't oog vallender 't gat!

behouden. Er is geen stijl. Men geeft, als de foto, slechts kopie van 't geval in de ruimte, die door de foto steeds verwaarloosd wordt en die samenhangend is met alles wat zich er in bevindt. Men krijgt wat een schilder krijgt, die voortsukkelend langs een slootrand, aan 't kopiëeren gaat van wat hij daar toevallig vindt: „Ein Bildchen mit einem Kuh an einem Bächlein" (een prentje, een verhaaltje van wat die schilder — of de foto — zag) zooals typeerend Berlage het noemt in zijn vier voordrachten te Zürich over de ontwikkeling der bouwkunst. Want juist in 't elimineeren en concentreeren en synthetizeeren[1], in het voelen wat men weg moet laten en wat behouden niet alleen, maar releveeren in 't samenhangende geheel, zit het persoonlijke, niet-fotografisch-machinaal-nivelleerende, het ideëel geestelijk element dat m. i. het kenmerk is van Kunst in onderscheiding van 't plaatje. Die 't niet aldus begrijpen, mij dunkt het zijn schilders wel, kunstenaren niet, want:

Het fotografisch aandoen van schilderijen is een *te kort aan kunst!*

Het is de afschuwelijke keerzijde van de, hoe terecht ook overigens zelfs door Göthe geëischte „vrijheid in de kunst". Eene keerzijde die het landschapschilderen in sommige gevallen en ook stadsgezichten, méér eigen is dan andere kunst, hoewel 't ook daarbij voorkomt, zelfs in 't portret. Dat het gemakkelijker is het nuchtere geval maar na te loopen, de koe aan den plas, en dat nuchter weer te geven, dan *zelf iets te geven,* is begrijpelijk. Het is gemakkelijker te reproduceeren dan te produceeren. — Daar gaat het verhaal van een Japanner die een haan moest schilderen. Na maanden, maanden studiën naar hanen bij de vleet, gaf hij, plots, opéén s. *Zijn haan;* den haan dien *hij geschapen had,* geboren uit zijn brein, uit al zijn hanen-impressies. — Maar neen: de *wijze van 't beoefenen* van de vrije schilderkunst (de koe aan den plas, het model, het geval maar na te loopen) vond om goede redenen zóó—vele navolgers . . . dat het aantal „Kunstenaren" niet meer te tellen werd. Wie een kwast hanteeren kon werd „Kunstenaar". Men leert dat in een maand of zes. Zij viel binnen 't bereik van ieder een. Is niet elke Nederlander zoo'n beetje schilder? Maar nam de kwantiteit dan toe, de kwaliteit nam af.

Want, moge al een kunstenaar als Brangwyn op 't voorbeeld der Mussief schilderingen, zich aangegrepen voelen met mozaïek te werken, geen beunhaas zal 't in zijn hersens krijgen om door Velasquez' portret van paus Innocentius X zich te laten verleiden dat óók eens te pro-

[1] Synthese is samenvoeging. De kunstenaar is een samenvoeger, een samensteller.

beeren. Maar zoo'n „Bildchen"! och, allicht valt dat wel mee en slijt men het voor kunst — — — — — — — — — — — — —

Men zal 't mij ten goede houden, hoop ik, dat ik lucht gaf aan wat mij trof. Wat kunstenaar is zal mij begrijpen. Niet alleen monumentaal-decoratieven, anderen ook. Want ziet, Hokusai, Japanners begrepen dit, ook Renaissance kunstenaren en de primitieven. En wijst niet de Indische hier op? Maar ook 't werk van modernen! Thijs Maris, Rossetti, Toorop, Konijnenburg, Jan Sluiters en — nog velen. Meerderen dan men meent. Daar is een heele richting in dien geest: onder architecten, maar onder schilders ook. Alleen „publiek" zoekt steeds het plaatje en wordt er door geroerd.

Een ieder die wel eens, toch, een goede studie maakt, maar zat te tobben op een schilderij, had met déze moeilijkheid te maken, de oplossings-moeielijkheid, de compositie-vulling van zijn doek.

Werkmanschap alléén — schilderen kunnen —: kleur hebben, is niet genoeg om kunst te geven. Compositie-vermogen — wetenschap, althans gevoel voor evenwicht en harmonie, fantasie!! — het is een alles-beheerschende factor. Men kan zijn: goed praticien, en toch geen Rodin. Een brok natuur kopieeren, hoe mooi ook — een deuntje spelen, geestig een verhaaltje doen, 't is gemakkelijker dan scheppen. Want hoe men 't ook wil nemen, scheppen is de hoogste roeping in de Kunst. Of zouden Homerus, Shakespeare, Göthe, Beethoven, Mozart, Michel Angelo, Rodin, Velasquez mij dit tegenspreken? Zij ordent en zij schept, de Kunst, binnen een bepaalde ruimte, evenals Natuur dat in 't (waarneembaar) onbepaalde doet: een wereld! Dimensies zijn er niet. Het is er of 't is er niet. Een wereld met zijn cosmisch-rhythmische beweging, zijn harmonisch-symphonisch evenwicht, zijn samenhang, waarin alles tot zijn recht moet komen, zijn bepaalde aangewezen plaats, zijn klank, zijn eigen noot moet hebben.

Ik kan 't mij althans niet anders denken en geloof dat het geldt voor alle kunst: de bouwende en de beeldende, litteratuur, muziek. Dat déze de band is die hen allen bindt; hetzelfde streven naar het harmonisch-rhythmisch *vullen van de ruimte:* uit het vele één: een afgerond geheel, zonder dissonanten, maar zonder leegten ook. (1)

ROUVILLE.



(1) Panthéon der Menschheid, Penseur, Apostelen, Comédie humaine, Beethovens Symphonieën.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



ENTOONSTELLING SINT LUCAS — STEDELIJK MUSEUM — De groote tentoonstellingen van Sint Lucas zijn steeds belangrijk, niettegenstaande een meerderheid van middelmatig en minderwaardig werk. Er is altijd veel belangstelling. Er schijnt steeds een geest te heerschen van vrijheid en blijheid, van leven en laten leven.

Mij hier bepalende bij het nieuwe noem ik allereerst een overonde voorstelling: *Adam en Eva* in het Paradijs door Kruijder. Een onderwetsche weergave van de figuren met de slang in een nieuwerwetsch romantisch landschap. Onlangs hield hij elders eene afzonderlijke tentoonstelling. Hij is een knap schilder, met zijn diep en zwaar en toch fonkelend palet aan De Zwart herinnerend. Maar de Paradijs-voorstelling was hem nog te machtig, en zoo ontstond door den chaos van oud en nieuw, de weinige doorvoeldheid en doordachtheid, het grillige en overladene, een barokke phantasie, waarin realiteit noch idealiteit vermag te bevredigen.

Het oude in nieuw gewaad vormt ook Lizzy Ansingh's *Oude Wijven-molen*. Reeds als handwerk beschouwd is haar schilderen bewonderenswaard. Bovendien is zij een bijzonder fijngevoelig colorist. Een en ander dient haar phantasie. Als er dan toch nog wat te wenschen overblijft, wat is dit dan? Het te veel bedachte en gekunstelde van haar opzet, de te oppervlakkige bekoorlijkheid, het te weinig bezonkene en bewuste. — Dat hadden de ouden zooveel méér! Ik denk nog niet eens aan Matthijs Maris, om van de 17e eeuw maar te zwijgen. Ditzelfde treft Monnickendam, Breman, Koster, Gidding, Smorenberg, Smeerdijk, en de dames Altena, Osieck en Dekker. Wat de talrijke stillevens betreft, schijnt het bijv. ten aanzien van bloemen, of oppervlakkige bekoorlijkheid het eerste en laatste doel is; alsof daarachter nog geen diepere menschelijkheid te onthullen ware. Er wenkt achter dat stille leven der dingen geen persoonlijkheid, die het zieleleven openbaart. Ook het landschap lijdt na het hoogtij van het impressionisme, waarin het middel in reinsten eenvoud slechts diende om gevoel en verbeelding onbevangen te openbaren, aan *manierisme*, waarin het middel zich aanmatigend opdringt. Wat een geluk nog als door het gekunstelde heen de kunst in schoonheid verschijnt! Slechts enkelen van genialen aanleg weten de aandriften van hun ziel (Van Gogh en Toorop blijven nog de voorbeelden) over alle middelen te doen heerschen. Maar een Sint Lucas begeleidt slechts weinigen als Paulus.



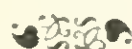
MAATSCHAPPIJ VOOR BEELDENDE KUNSTEN — F. BOBELDIJK, S. GARF, J. A. KRUSEMAN EN M. CUYPERS — Garf stelt veel ten toon, doch zoo compleet kwam zijn werk nog niet aan 't licht: interieurs, figuren, naaktstudies, stillevens, waaronder in 't bijzonder bloemen. Hij is een bekwaam schilder en het handwerk is hem blijkbaar, als zoodanig, lief. Dat zelfs deze schilder, die het métier op vrij schoolsche wijze beoefende en in de richting van Neuhuys werkelijk reeds iets bereikte, toch aan moderne eischen toe-

geeft, is veelbeteekenend. Het is de vraag of dit een gebrek aan zelfvertrouwen is, het geen voor dezen schilder verwonderlijk zou zijn, dan wel een hoogere ontplooiïng van zijn talent. Dit laatste nu is nog niet goed te zien. De eigenaardige naaktstudiën van vrouwen met rooden en zwarten haardos zijn slechts een belofte. In de bloemstukken en andere nieuwe stillevens zit meer aandrift dan in zijn vroeger werk, dat echter in zijn kalme aandacht iets bijzonders van stemming en bekoorlijkheid had. Met name de binnenkamers. Een der innigste werken is de vlotte aquarel „Moeder en Kind".

Hoewel Bobeldijk veel portretten teekent en hij vooral bekend is geworden door zijn reeks zwartkrijt-portretten van zijn confraters in de oude Groene, ligt zijn talent meer in 't schilderen. Het was een vergissing hem dit werk op te dragen. Zelfs in zijn kleurig schilderwerk is zijn lijn zwak. Hoe is 't mogelijk om al 't levendige lijnenspel in de dokken en tafereelen aan den IJkant b.v. zoo te negeeren! Wat intusschen bekoort is zijn impressionistische kleurspel. Hier is iets van een stille verrukking, een gelukkig zijn met het spel van kleur en licht alleen. In de bloemstukken toont hij zich een fijn en gevoelig colorist.

Een ernstig werker is de zeeschilder Kruseman, die evenwel de realiteit nog niet weet te verheffen tot gevoelvolle voorstelling. Hij moet stellig een groote bewondering hebben voor de zee, haar wijdheid, haar machtige golven en deiningen; doch die bewondering uit zich nog niet in gevoel en verbeelding, is nog te verstandelijk. Hij staat nog niet boven zijn onderwerpen, als b.v. Mesdag. Toch zit in zijn werkelijkheidszin een betere waarborg dan in veel gevoelerige zeetjes van menschen, die de zee niet kennen. Krusemanként de zee, maar dit kennen is nog niet ten volle kunst geworden.

Degelijk en rijk is Cuypers' meubelkunst. De sterke tegenstelling tusschen dit moderne en de 17e-eeuwsche patricische zalen storen de juiste waardeering.





ARTI ET AMICITIAE — F. BOBELDIJK, G. W. DIJSSELHOF, J. H. JURRES, G. W. KNAP, B. LAGUNA, L. D. DE VRIES LAM, J. H. VAN MASTENBROEK, M. MONNICKENDAM, F. G. W. OLDEWELT, J. SLUYTERS, HOBBE SMITH EN A. HESSELINK — Een groepententoonstelling! Zou Arti inzien, dat dient te worden gebroken met de reeks der z.g. ledententoonstellingen, waar honderd en één schilders elkaar verdringen, honderden werken een heterogene veelheid vormen, waar de ophangcommissie in decoratief opzicht verlegen zit en die den gevoeligen beschouwer aesthetisch nooit kunnen bevredigen. Nog zijn de groepen te klein en de exposanten te talrijk. Of zullen zoo na eenige maanden alle leden een beurt kunnen krijgen?

De groep van Dijsselhof is het grootst (16) en m. i. het belangrijkst. De groote teekening van donkere lijnen met wat kleur (pastel) verlevendigd op hout, welks tint meewerkt, *Kabeljauwen* in hun onderwatersch leven, is bekend van een vorige expositie in Arti. Nu is ze omringd door de geheimzinnige kleurvizioenen van kleinere olieverfwerken. Een rijk stuk kustleven wordt u voor oogen gesteld, en wie 't nog niet weten, kunnen nu leeren inzien, dat deze schilder in een enkel ongezocht genre, dat toch zoo ontzaglijk veel omvat, de groote traditie, neen de *geschiedenis* der Hollandsche schilderkunst, voortzet. Hij is misschien de fijngevoeligste onzer coloristen, voor wien de kleur nochtans slechts *dient* om gevoel en verbeelding te verzinnelijken voor 't oog, en die daarin het diamanten net uitspant, dat licht in donkerte doet spelen in het mysterieuze aquarium: een microcosmos, die den macrocosmos weerspiegelt en zoo weerschijn is van geestelijke beteekenis.

De overgang naar het vak van Hobbe Smith is het geleidelijkst. Men kent zijn schijnbaar gemakkelijk gedane, vlotte, levendige watergezichten en havens. *Tjalken* en *botters* in wind en weer, in een briesje, soms in storm. Hij heeft niet den grooten reëel-romantischen kijk van Mesdag, waarin het element hoofdzaak is. Hij is gewoon-menschelijker en vat zijn taak luchtiger, helaas ook nog al eens vluchtiger op. Hij heeft ook een romantischen kijk,

doch in idealiseerenden zin, die meer een fraai dan een verheven, meer een teekenachtig dan een monumentaal beeld der natuur geeft. En hij teekent beter dan Mesdag vermocht, die intusschen met dat mindere in zuiver picturaal-romantisch opzicht het meerdere bereikte.

Romantisch is Jurres in den conventioneelen zin. *Don Quichotte*, *Jehu* en *Joram*, *St. Martinus*, *Ruiter* en *Bedelaar*. Bewonderenswaardig werk, dat in een zwier van lijnen en vormen en golvende kleuren onze verbeelding een eind op weg brengt... Maar niet overtuigend en meesleepend genoeg. Is zijn aandrift niet sterk genoeg; dringt hij zelf niet door tot de diepten der zielen en werelden, die hij uitbeeldt met nog te onvoldoende vormkracht? Een scheppend genie zou hier een taak vinden. Maar laten wij geen strevend talent ontmoedigen, die een te zeldzaam genre zoo prachtig handhaaft in onze daarvan misschien te veel misdeelde kunst.

Monnickendam komt met weinig nieuw werk. Ik vermoed, dat hij zijn talent, dat voor typeering en karakteristiek meer deugt dan voor ernstige portretkunst, in een verkeerde richting dwingt. Dit was ook het geval met Bobeldijk, die meer schilder dan teekenaar is, en zoo in zijn bloemen-stillevens fijner kleurzin ten toon spreidt. Het moderne luminisme van Knap heeft een oppervlakkige bekoring, doch het sensitieve van toets en vormgeving van Isaäc Israëls is door hem nog lang niet bereikt. Zoowel zijn *Strandgezicht* als zijn *Figuurtje aan 't Strand* schijnen intusschen een verfijning van zijn ietwat plompe verfbehandeling...

Er zijn talenten, die tusschen het academische en moderne een vreemd figuur maken. Laguna's portretten missen het bezonkene van het oude zoowel als het verrassende van 't nieuwe, en wat hem het beste gelukt is het karakteristieke, als in dien studiekop van een Portugeeschen jood. Het ouderwetsche trekt ook als kil atelier-licht over de gladde verven van De Vries Lam's tafereeltjes. Hij zou misschien in decoratieven zin een vernieuwing kunnen zoeken. Hij mag zich spiegelen aan Oldewelt. Voor diens oogen vlot het buitenlicht zonder kunstmatige gladheid. Maar ook in hem vindt het stemmige der Haagsche School geen nieuwe vertolking.

Mastenbroek vermag in zijn drie groote en vrij uitvoerige, nochtans breed behandelde havenstudies een illusie te wekken, die vele zijner schilderijen missen. Het zijn schilderijontwerpen in 't groot, die mij toeschijnen méér zijn zielsgebaar af te beelden, inniger in contact met de natuur, dan de te verre doorvoering van het atelierstuk, waar de Rotterdamsche Maas te veel tot een cliché werd.

Sluyters toont hier in een 5-tal werken geen nieuwen kant van zijn opmerkelijk talent; maar als er iets is, dat overtuigend, neen overbluffend, zijn kleur-zinnelijkheid, de hartstocht van een geweldenaar, aantoont, dan is het een bloemstilleven (75, vgl. 78). Doch ook hier weer de breuk tusschen het absolute en het decoratieve. De heerschappij der kleur b.v. laat zich niet dwingen in vlakken en lijnen, en kleur zonder zielsdiepte en innigheid verveelt op den duur.

Dat zelfs een *Diana* in onzen tijd, na duizendvoudige herhaling, nog door nieuw menschelijk gebaar bekoort, is geen geringe verdienste van Hesselink en dwingt tevens tot belangstelling voor zijn 4 andere beelden, waarvan *Jacob van Campen* bestemd is voor het Stedelijk Museum.



M. A. J. BAUER IN DE BIJENKORF In de Oostersche Kunstzaal van dit paleis der moderne industrie, kon geen waardiger kunst verschijnen dan Bauer's oeuvre, waarin de Verbeelding van het Oosten, aanschouwd door oogen van Westersche bezieling, de schoonheid als het universeele zelfs onze meest critische zinnen betoovert. Men kan licht vermoeden wie de enthousiaste, ongenoemde verzamelaar is dezer etsen, de grootste en uitvoerigste tot de kleinste en vluchtigste, noesten arbeid van veel dagen en haastige krabbels van enkele seconden, die een belangrijk deel van het levenswerk van een onzer grootste kunstenaars omvat. Het is niet noodig hier Bauer's etskunst, in klein bestek, te kenschetsen. Het feit nochtans eener zoo omvangrijke tentoonstelling, die veel belangstelling trok, moest worden gememoreerd.

D. B.

:-: LEIDEN :-:



LFONS BAEYENS ❧ De hier, met den grooten uittocht, als op een vloedgolf aangedreven Belgen hebben zich vereenigd tot: den Belgischen Kring. Deze Kring is de groepnaam van een aantal nijvere lieden, die aan kunstnijverheid doen en waarbij ook een paar kunstenaars zich bevinden. Baeyens, die door het ongeluk gedreven naar Holland is gekomen, heeft hier het geluk ervaren zichzelf te vinden. Hem, den Vlaming met zijn van nature begaafden zin voor felle, sterke kleur, hebben de Hollandsche atmosferische tinten aangetrokken. Hij heeft er de verfijning in gevonden waaraan zijn aard behoefte had. Langzamerhand is zijn arbeid het product der kruising geworden van zijn aard-en-ras en de Hollandsche invloeden. En nu is er ontstaan een delicate kunst waarin veel gevoelskracht schuilt, waarin de grijsheid is verlevendigd door teere kleur. Met dit palet heeft Baeyens het oude Leiden en andere oude steden bekeken, en een uitkomst verkregen die soms aan Rackham en ook wel eens aan Bauer herinnering brengt. Want de Leidsche buurtjes zijn gezien met 't oog van den fantast. Ze vertegenwoordigen een Hollandsch stadsbeeld zoo teeder en gevoelig, als alleen een overvol hart kan in zich dragen. Deze Vlaming kreeg de schoonheid van Holland lief. En in zijn kunst wist zijn hart te getuigen.

ALBERTINE DE HAAS.

MONUMENTEN

:-: DEN HAAG :-:



ET STANDBEELD VAN JOHAN DE WITT ❦ DOOR JELTSEMA. ❧ Op de plek, waar de moord plaats vond, te midden ongeveer van de Plaats te 's-Gravenhage, is de herinneringssteen die daar door velen onopgemerkt lag, verdwenen, om plaats te maken voor de zooveel waardiger herinneringshulde van een standbeeld van Johan de Witt. Aan Jeltsema, den ontwerper van menig mooi plaquette, van eenige voortreffelijke busten, werd dit toevertrouwd. Het standbeeld is zijn eerste groote werk. De zucht naar eenvoud, naar een niet mooidoenerige uitvoering, vooral geen sentimenteele voorstelling heeft den kunstenaar naar een ander uiterste gedreven: naar de meest simpele weergave van een menschenbeeld. De *weergave*, niet de synthetiseering. Jeltsema is niet de nieuwere richtingen van een samenvattend stijlbegrip toegedaan, zoomin als de groote denkwijze van een Rodinachtig naturalisme. De kunstenaar, een Groninger van geboorte, ontving na zijn eerste opleiding aan de Amsterdamsche Academie doorloopen te hebben, zijn verdere vorming in Parijs en Italië. Met Rome en met Parijs was al zijn werk tot dusver te verklaren. Fijnheid en kracht zijn in de uitvoering en opzet van zijn kostelijke vrouwenbustes, in zijn medailles, in zijn jongensbeeld als in zijn voortreffelijk brons: *Avondvrede*, dat de rust na den dag van een paard, inderdaad onovertroffen weergeeft. Uit dit eerste groote werk, het standbeeld, spreekt vooral de Noordelijke Hollander met zijn angst voor uiting van een overdreven gevoel. Weliswaar gaf het onderwerp tot dezen trek van anti-sentimentaliteit de eerste aanleiding. De eenvoud van Johan de Witt's leven, zoo particulier als den Staat vertegenwoordigend, stond tot zijn werkelijken invloed in het Holland van zijn dagen, als thans het simpele beeld zich verhoudt tot een pralend ruiterstandbeeld of althans een beeld waarvan kleeding en houding gemakkelijke aanleiding werden tot geestige schakeeringen in de verschillende profileeringen. Jeltsema heeft duidelijk zich doen leiden door den uitersten eenvoud van Johan de Witt's persoonlijkheid. Door hiernaar te luisteren werd zijn opgave te moeiijker. De Witt wilde hij beelden zooals hij was in zijn kracht. Dit was hij in de vergadering der Staten; de consequentie voerde toen tot het afstand doen van het schilderachtige straathoofddeksel dier dagen. In de vergaderzaal droeg de Witt op de lange krullen het leelijke kalotje. Het beeld van Jeltsema nu

geeft Johan de Witt weer, zooals hij betoogde in 's lands vergaderzaal met 't kalotje op. De kunstenaar verbeeldde zich voorts het oogenblik, waarop de Staatsman een zijner machtige redevoeringen heeft gehouden. Nog zijn de lippen uiteengeweken, vlamt het oog, heeft het lichaam een reserve van kracht, die spreekt uit den nauw, toch energisch geheven arm, uit den voet, die in de strakheid van 't pleidooi zich achterwaarts plaatste.

Staat men voor het beeld, dan gaat deze stemming op den toeschouwer over. Men begrijpt wat de kunstenaar heeft gewild en men heeft niet anders dan zijn opvatting, die een edele is, daar zij geheel door den drang werd ingegeven vooral geen uiterlijkheden te begaan, te eerbiedigen.

„Het beeld is van terzijde zoo plat als een schol," schreef Jan Veth in de Gids. Het is zoo, en de lange jas maakt het euvel niet beter. Het is of de kunstenaar gedacht heeft: in de werkelijkheid heeft de Witt er in dit gewaad aldus moeten uitzien, waarom zal ik dit veranderen; hij was immers geen man van mooie poses, zoomin uiterlijke als innerlijke. De vraag blijft open, of een standbeeld niet wat anders moet zijn dan een gelijkenis. Voor Jeltsema beduidde het van Johan de Witt, *het staande beeld*.

ALBERTINE DE HAAS.

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

DR. H. P. BERLAGE EN ZIJN WERK, DOOR K. P. C. DE BAZEL, JAN GRATAMA, DR. JAN KALF, J. E. VAN DER PEK, R. N. ROLAND HOLST, J. F. STAAL JR, DR. ALBERT VERWEY EN PROF. DR. W. VOGELSANG ❧ ROTTERDAM. W. L. & J. BRUSSE'S UITGEVERSMAATSCHAPPIJ 1916. PRIJS: ING. *f* 22.50; GEB. *f* 23.50 ❧



EEN gelegenheidsalbum is een ding, dat gewoonlijk vergeten wordt nadat het werd aangeboden, en dat den gevierde soms niet veel meer is dan een lastig meubel in huis. Dat degenen, die Berlage op zijn 60sten verjaardag wilden huldigen, van hun feestgave zoo iets heel anders wisten te maken, is geen geringe verdienste. De tijdsomstandigheden stelden de bespreking ervan te dezer plaatse tot nu toe uit; het spijt me wegens de „actualiteit", maar het verheugt me tevens, omdat hieruit kan blijken, dat het een boek is van blijvende waarde. Het is een document dat voor de toekomst niet minder belangwekkend zal zijn als voor onzen tijd, omdat men er de nieuwe bouwkunst, die toch eenmaal komen moet, in ontstaan en wording zal kunnen bestudeeren, en nagaan hoe zij door ons opgevat en beoordeeld werd.

Berlage's beteekenis in deze zich thans voltrekkende evolutie valt niet licht te overschatten; zijne gebouwen verrijzen op Nederlandschen — en vreemden — bodem als mijlpalen op een langen en moeizamen weg; door velen worden zij nog miskend en beschimpt, door slechts weinigen volkomen begrepen en gewaardeerd. Tot beter begrip en juister beoordeeling zal het hier besproken boek in groote mate kunnen bijdragen. Het is, in de eerste plaats, een blijk van hulde — maar geen blinde hulde, geen laffe ophemelarij. Het is een hulde aan een sterke, aan een die met vleierij allerminst gediend zou zijn, maar geen grondige objectieve en desnoods scherpe critiek heeft te duchten. Men kan een man wiens heele loopbaan een strijd voor waarheid en eerlijkheid was, geen schooner hulde brengen, dan door zijn werk naar waarheid en geweten te beoordeelen, en met even groote oprechtheid te zeggen, wat hij bereikte als wat voor hem alsnog onbereikbaar bleef en blijven moest.

Dit is de geest van deze uitgave, en dit maakt er de groote waarde van uit. Trouwens, uit de namen der medewerkers blijkt genoegzaam, dat er van hen niet anders te verwachten viel. Zij zijn de meest uiteenloopende opvattingen en strekkingen in de hedendaagsche samenleving toegedaan — maar dat ze in Berlage's werk een terrein van zeer verregaande overeenstemming konden vinden, is een even verheugend als veelbeteekenend feit.

Albert Verwey opent het boek met een opstel over *De Denkbeelden van H. P. Berlage;*

J. E. van der Pek geeft *Aphorismen naar aanleiding van Berlage's werk en zijne geschriften;* een omvangrijke studie geeft Jan Gratama over *Het werk van Berlage* in het algemeen; J. F. Staal Jr. bespreekt bijzonderlijk *Berlage's Meubelen:* R. N. Roland Holst beschouwt *de(n) Bouwmeester Berlage in zijn verhouding tot de architecturale Beeldhouwen Schilderkunst;* Prof. W. Vogelsang bestudeert uitvoerig *de ontwikkeling in Berlage's werk,* en Dr. Jan Kalf besluit deze reeks door Berlage te kenschetsen als een *Bouwmeester in een overgangstijd.* Aan dezen tekst is toegevoegd een chronologische opgave van Berlage's voornaamste uitgevoerde werken en architectonische ontwerpen, en een Bibliografisch overzicht van Berlage's voornaamste geschriften, bewerkt door Tiddo Folmer. Honderd-vier-en-zestig afbeeldingen van uitgevoerde werken en ontwerpen completeeren dit geheel.

Het is onmogelijk om te dezer plaatse een meer ingaande bespreking dezer bijdragen te geven; wij kunnen niet beter doen, dan belangstellenden tot lezen aan te sporen. Een enkel woord slechts aan de inkleeding van het boek; S. H. Roos teekende een portret, de titelpagina en het typografische sierwerk, terwijl de tekst uit zijne bekende letter gezet werd. Voor de onbekrompen en in alle opzichten keurig verzorgde uitvoering verdienen ook de uitgevers allen lof. Zoo ontstond een werk dat naar vorm en inhoud den huldigers zoowel als den gehuldigde eere aandoet, en dat — wat nog beter is — ons vertrouwen sterkt in de toekomst der Nederlandsche bouw- en sierkunst. B.



MUSÉE DU LOUVRE, PARIS ❧ RÉPERTOIRE DES CATALOGUES DU MUSÉE DU LOUVRE, PAR J. J. MARQUET DE VASSELOT, PARIS, 1917 ❧ CATALOGUE DE LA COLLECTION ARCONATI-VISCONTI, PAR P. LEPRIEUR, A. MICHEL, G. MIGEON ET J. J. MARQUET DE VASSELOT, PARIS, 1917 ❧ Sedert het begin van den oorlog — nu al meer dan vier jaar geleden! — werd de Louvre gesloten; alleen de afdeelingen voor middeleeuwsch en modern beeldhouwwerk bleven een tijdlang toegankelijk, maar werden toen uit vrees voor de Gotha's weer gesloten.

Maar alle bedrijvigheid heeft niet opgehouden bij de conservators van den Louvre; behalve hunne werkzaamheid in verband met het beschermen en bewaren der hun toevertrouwde schatten, hebben zij zich bezig gehouden met het samenstellen der beide werken welke ik hier wil bespreken.

Het *Répertoire des Catalogues du Musée du Louvre* is niet eenvoudig een bibliografisch curiosum. Het doorloopen ervan is nuttig om zich rekenschap te geven van de werkzaamheid, of juister van het gebrek aan werkzaamheid van het Museumbestuur gedurende meer dan een halve eeuw, en dit juist in een tijdvak toen de studie op het gebied van kunstgeschiedenis en -kritiek zich zoo snel en aanzienlijk had ontwikkeld. Dit gebrek heb ik reeds vroeger te dezer plaatse aangestipt [1]), en dit *Répertoire* komt mijne opmerkingen nader bevestigen: voor verschillende afdeelingen werden de catalogi onder het tweede keizerrijk opgemaakt, en werden sedert dien nooit grondig herwerkt; vaak werd de uitgave van een catalogus in verschillende deelen na het verschijnen van het eerste deel gestaakt. Bij voorbeeld: van een *Notice de la sculpture antique* door Fröhner (1869) verscheen alleen het Ie deel; het werd verscheiden malen heruitgegeven tot in 1890. Toen werd beslist een *Catalogue sommaire des monuments de sculpture exposés hors vitrine* samen te stellen, die echter niet verkrijgbaar werd gesteld „pour des raisons administratives" (sic). In 1896 heeft men het verzamelde materiaal gebruikt om een *Catalogue sommaire des marbres antiques* uit te geven (zeer onbevredigend!) en toen... niets meer.

Voor de zoo rijke Egyptische afdeeling bezitten we het *Notice sommaire des monuments égyptiens* door E. de Rougé, verschenen in 1855 en een tiental keeren heruitgegeven tot in 1895, na welk tijdstip het werk zelfs niet meer herdrukt werd.

Voor de schilderkunst werden de catalogi van Villot (1849—1855) meer dan twintig maal heruitgegeven (de catalogus der Duitsche, Vlaamsche en Hollandsche scholen beleefde

(1) *Onze Kunst* Deel XV, blz. 172, April 1909. Vgl. ook Deel XXVI, blz. 89, September 1914.

23 uitgaven, de laatste in 1899). In 1877 begon Both de Tauzia een nieuwen catalogus der schilderijen, waarvan alleen het 1e deel verscheen (Italiaansche en Spaansche scholen). sedert dien heeft men genoegen genomen met een *Catalogue sommaire des Peintures*, waarin slechts den naam van den schilder, het onderwerp en de afmetingen van elk werk vermeld worden. Daarbuiten bestaan slechts niet-officieele uitgaven, als het boek van Lafenestre en Lichtenberger (4 uitgaven van 1893 tot 1907) en de *Description raisonnée des peintures du Louvre* door Seymour de Ricci, waarvan tot nu toe alleen het eerste deel verscheen (1913).

Overal elders betoonde men heel wat meer ijver en initiatief: in Engeland, waar b.v. de uitgaven van het British Museum modellen in hun soort zijn, en alle hoedanigheden bezitten welke men van museum-catalogi en gidsen, als opvoedingswerken, moet vergen: helderheid en aanschouwelijkheid van den tekst, goede typografische uitvoering, goeden koop; — zoo ook in Duitschland, in Italië, in Holland, en zelfs in België.

Zal Parijs eindelijk in dien geest het noodige doen? Men begint het te hopen. De enkele pogingen welke tot nu toe gedaan werden, stonden vrijwel afzonderlijk: vermelden we Courajod, de uitmuntendste kunsthistoricus die Frankrijk sedert 40 jaar heeft gekend, die een voortreffelijke catalogus van het Musée du Trocadéro schreef, en op 55-jarigen leeftijd overleed, toen hij pas Conservator aan den Louvre benoemd was, en Emile Bertaux, die ons, nog veel jonger, tijdens den oorlog werd ontrukt.

Maar de door deze mannen gegeven impulsie zal niet verloren zijn. Ik stel mij voor dat Bertaux's catalogus van het Musée Jacquemart-André niet zonder invloed geweest is op de opvatting van den *Catalogue de la collection Arconati-Visconti*, die overigens veel meer uitgebreid is, aangezien de catalogus van het Musée André slechts een voorloopige schets was.

De verzameling der Markiezin Arconati-Visconti, op 17 Maart 1914 aan den Louvre geschonken, en bij decreet van 11 November 1916 aanvaard, werd nog niet voor het publiek toegankelijk gesteld, en het is zelfs voor de meest bevoordeelden onmogelijk om haar op 't oogenblik te bezichtigen, aangezien de kostbaarste stukken voor de veiligheid werden opgeborgen. Wij moeten ons dus vergenoegen om er over te spreken volgens de gegevens van den catalogus, die 48 platen in fototypie bevat, en die aan ieder werk een uitvoerige beschrijving wijdt, met een vaak zeer uitgebreide historische, bibliografische en critische nota.

De verzameling, die schilder- en beeldhouwwerk, meubels en kunstvoorwerpen van allen aard bevat, is vooral rijk aan Italiaansche en Fransche werken. Zonder b.v. de verzamelingen van Mevr. André of van Rodolphe Kann te evenaren, was zij in de kunstwereld welbekend; de heer Marquet de Vasselot wijdde er een overvloedig geïllustreerde studie aan in de Juli- en Augustusnummers 1903, van het tijdschrift *Les Arts*.

Ik kan hier enkel de niet zeer talrijke werken der Nederlandsche scholen vermelden: Vooreerst een schilderij van een zeldzaam meester, Jacob Claessens, van Utrecht, die tusschen 1522 en 1528 werkte, en waarvan slechts een half dozijn schilderijen bekend zijn, alle mansportretten, met uitzondering van het vrouwenportret der verzameling Arconati-Visconti, en van de repliek welke zich in de verzameling Weber te Hamburg bevond. De teekening is hard en droog, de figuur onbeweeglijk en levenloos, en het werk schijnt vooral een historisch belang op te leveren.

Onder het beeldhouwwerk treft men een groep der Verkondiging aan, van geschilderd en verguld hout; het werk heeft deel uitgemaakt van een altaarstuk, en heeft toebehoord aan den pastoor van Tervueren. Deze groep is afgebeeld in *Les Arts* van Augustus 1903; men beschouwt het als een Vlaamsch werk van de 15de eeuw; men vindt er de gewone schikking dezer groepen: de engel van terzij gezien; de H. Maagd op hetzelfde plan maar naar den toeschouwer gekeerd; een opstelling die meer beantwoordt aan de tooneelschikking, dan aan de eischen der plastiek.

Curieuser is een eiken beeldje van St. Barbara (in den catalogus afgebeeld), welke het merk van een Brusselsch beeldsnijder draagt, en het mengsel van realisme en manierisme

vertoont, dat op het einde der Gotiek wel meer voorkomt.

Wij hopen dat die goed uitgevoerde, en vooral voor dezen tijd goedkoopen catalogus (hij kost slechts 2 franks), de eerste zal zijn van een reeks, die het publiek zal toelaten om, voor zijne kunstopvoeding, alle mogelijk nut te trekken uit het ontzaglijke materiaal, dat in de Parijsche musea is opgestapeld.

De hoofdvereischte om het publiek op te leiden is echter, dat het vrijen toegang tot deze musea hebbe, zooals dit tot nu toe steeds het geval is geweest. Evenwel heeft de commission de législation fiscale der Kamer beslist, dat de toegang tot de musea voortaan niet meer kosteloos zal zijn, behalve des Zondags (één dag per week!) Trede binnen, wie er geld voor heeft; er zal zelfs een dag worden voorbehouden voor de chique lui en voor de snobs, waarop men méér zal te betalen hebben, en wanneer het welvoegelijk zal zijn, kunstwerken te gaan beschouwen vóór het five o'clock. Musea zullen middelen worden om de nieuwsgierigheid en de ijdelheid uit te baten, en zullen ophouden te zijn, wat ze zouden moeten zijn: vrije instellingen voor opvoeding en onderricht.

En met zulke belastingen hoopt men de ontzaglijke schulden te dekken, die de oorlog medebrengt! Risum teneatis, amici?

J. MESNIL.



POUR COMPRENDRE LES MONUMENTS DE LA FRANCE ❧ NOTIONS PRATIQUES D'ARCHÉOLOGIE A L'USAGE DES TOURISTES ❧ PAR J. A. BRUTAILS ❧ 340 DESSINS ET PHOTOGRAHIES ❧ PARIS, LIBRAIRIE HACHETTE & CIE, 1917 ❧ Uitgegeven in het formaat en in den vorm der bekende, kunsthistorische vulgarisatiewerkjes der firma Hachette, richt ook dit boekje zich tot het groote publiek; maar het doet het op een intelligente wijze en het zal ongetwijfeld veel kunnen bijdragen tot het verspreiden van gezonde opvattingen en inzichten in kunstzaken.

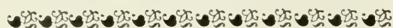
De veertien hoofdstukken waaruit de inhoud bestaat, kan men verdeelen in drie hoofdgroepen: de eerste groep geeft een historische schets van de ontwikkeling der constructie; de tweede van de decoratie; de derde geeft een nadere studie der monumenten volgens hunne bestemming (kerken, vestingwerken, burgerlijke bouwkunde enz.) Een verklarende lijst van vaktermen is aan het werk toegevoegd; een overvloed van afbeeldingen geven, ondanks het zeer kleine formaat, een zeer voldoende verduidelijking van den tekst.

Misschien is de onderverdeeling van de stof in sommige opzichten wat te ver doorgevoerd; hierdoor wordt het geheel minder overzichtelijk en is de schrijver genoodzaakt herhaaldelijk terug te komen op gegevens, welke reeds in een vorig hoofdstuk waren behandeld. Overigens is het samenvatten van een zoo ingewikkeld en veel omvattend onderwerp binnen een zoo kleinen omvang een lastig problema, en in ieder geval werd van dit problema hier een zeer te waardeeren oplossing gegeven.

We veroorloven ons een paar vluchtige kantteekeningen. — De schrijver behoort blijkbaar niet tot de school van Courajod, die in het realisme der Nederlandsche meesters aan het hof der hertogen van Bourgondië den waren oorsprong zag der wedergeboorte in het Noorden; deze stelling werd overigens bestreden; maar het karakter en de beteekenis dezer meesters wordt niet voldoende in het licht gesteld; de schrijver maakt er zich af met te zeggen (pag. 90) dat deze kunstenaars met de Fransche samenwerkten en „on est fort embarassé pour reconnaître les oeuvres et discerner les influences des uns et des autres." Een meer ingaande studie van dit onderwerp zou den schrijver waarschijnlijk tot andere inzichten voeren.

De schets van de ontwikkeling der renaissance-architectuur schijnt ons ook nogal wat te wenschen over te laten; in Frankrijk was het een zeer ingewikkeld proces, en het lijkt dan ook ondoenbaar daarvan in een paar bladzijden een denkbeeld te geven, zooals de schrijver het beproeft; de rol en de beteekenis der barok b.v. blijkt hem geheel te ontsnappen; daarentegen heeft hij het over „le style Jésuite", een oneigenlijke benaming, aangezien de Jezuïeten evengoed den gotischen stijl gebruikt hebben, en zij, zooals afdoende bewezen werd, geenszins als de uitvinders van welken stijl ook kunnen beschouwd worden.

Maar ondanks deze en dergelijke aanmerkingen blijft het boekje in zijn geheel een nuttigen en betrouwbaren gids; wij mochten wenschen dat er een dergelijke voor ons eigen land werd uitgegeven. B.



DECORATIEVE EGYPTISCHE MUMMIEKISTEN, DOOR DR. P. A. A. BOESER ❧ MET 10 PLATEN, WAARVAN 3 IN KLEURENDRUK ❧ 's-GRAVENHAGE, MARTINUS NIJHOFF 1917 ❧ Het was ongetwijfeld een goed denkbeeld om uit het groote en kostbare werk over de Egyptische verzameling in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden een aantal platen in een afzonderlijke uitgave te vereenigen, en deze daardoor voor ruimer kring toegankelijk te maken. Een reeks afbeeldingen van fraaie mummiekisten werden daartoe gekozen; het groote formaat en de voortreffelijke uitvoering der platen doet deze werken van oude sierkunst (omstreeks 1000 jaar vóór Christus) uitstekend tot hun recht komen; niet slechts voor archeologen, maar ook voor kunstminnaars in het algemeen zal deze uitgave dus welkom zijn.

In den bijgevoegden tekst worden de afgebeelde voorwerpen uitvoerig toegelicht en beschreven, en hiermede een belangwekkende bijdrage geleverd voor de kennis van godsdienst en zeden der oude Egyptenaren. Te vergeefs zochten we echter naar iets als een kunsthistorische of esthetische kenschetsing en waardeering. Welke beteekenis hebben deze werken in de ontwikkeling der Egyptische kunst? in hoeverre zijn ze oorspronkelijk, in hoeverre een ambachtelijke navolging van andere modellen? wat is hun stijl, hun karakter, hunne kunstwaarde? Op deze en dergelijke vragen geeft de tekst geen antwoord, en we betreuren het, omdat de overigens zoo goed verzorgde uitgave hierdoor — voor ons althans — grootendeels haar doel mist. B.





MATTHIJS MARIS

IV. DE TWEE EERSTE JAREN VAN ZIJN VERBLIJF TE PARIJS (1869—JUNI 1871).



oen Matthijs uit den trein stapte aan het Noordelijk station, vond hij daar zijn broeder Jacob. Samen kuierden zij naar diens woning in No. 169 der Rue Mercadet, een straat, die dicht bij het station begint en doorloopt naar Montmartre. Daar werd hij verwelkomd door Jacob's vrouw, Catharina Hendrika Horn, en werd hij, al hadden zij 't niet ruim, hun huisgenoot.

Jacob en zijn vrouw waren opgewekte, gezellige menschen. 't Ging Jacob goed. Reeds een jaar na zijn komst te Parijs, in 1866, was een schilderij van hem opgenomen in het Salon. De kunsthandelaar Vincent van Gogh, die zich geassocieerd had met de firma Goupil en zijn zaak had op den Montmartre, de aan Matthijs bekende, toen in Parijs vertoevende schilders D. A. C. Artz en F. H. Kaemmerer, en andere Hagenaars, o. a. Romani, die in de Seinestad een handel in lederwaren had, kwamen gaarne bij hen. Zij deelden in hun vreugde toen den 9den Mei hun dochter Henriette werd geboren.

Het verblijf in dit gezin, het verkeer met deze vrienden, de nieuwe omgeving hadden een gunstigen invloed op Matthijs. Zijn vriend Fridolin Becker had geschreven, dat hij wilde overkomen: Matthijs antwoordde hem hoe hij gaan moest om zijn woning te vinden. Dien brief schreef hij den 4den Juli bij Romani, en hij vergeet niet te vertellen: „ik zit al aan mijn derde glas wijn, met een langen pijp." Jacob had, gelijk van zelf spreekt, een atelier, al was het in de hanebalken en Matthijs werkte daar ook. Dit blijkt uit een anderen brief aan denzelfden vriend. Een brief belangrijk ook als bewijs hoe gevoelig hij bleef. Hij had een vriend thuis gebracht, en wist niet hoe lang hij nog op de straat gedrenteld had:



M. MARIS: Gezicht op Montmartre.
(Museum, Buda-Pesth).

„Het was laat toen ik thuis kwam. Ik zou dien nacht in het atelier slapen. Zij hadden gezegd een matras op de kanapé te leggen, maar toen ik de deur uitging, zeide ik, „maakt geen gekheid in het atelier, laat mijn daar maar voor zorgen." 't Was koud die nacht, ik was moe van het loopen. Ik was die morgen naar Artz geweest en naar nog wat vrienden. Ik kon niet slapen, ik had de koorts op me lijf, ik zocht in den donker of ik niet wat vinden kon om me toe te dekken, maar ik vond niets. Ik was blijde toen de dag aankwam. Ik ging een beetje aan het werk, maar het duurde niet lang of ik ben zoo wat ingedommeld."

Welk werk hij onder handen had? Vermoedelijk het *Gezicht op Montmartre*. Matthijs zat op de Place Blanche en geeft het omhoog loopend landschap weêr. Op den voorgrond het kerkhof Montmartre, dan de huizen en tuintjes aan de Rue Mercadet, steeds klimmend de Rue des Grandes Carrières en de Rue St. Vincent, dan boven op den berg, in 't midden van het panorama, de wel bekende Butte en geheel links de niet minder bekende molen. Het kleurrijk landschap met de door de zon beschenen muren en daken, is wat donker van toon. In Juli 1903 gaf E. J. van Wisselingh het te zien in Pulchri; sedert 1909 behoort het aan het Museum te Buda-Pesth. Meermalen kuierde Matthijs naar 't nabij gelegen Montmartre, en zag er iets dat hij vasthield. Zóó het landschap, naar de hoofdgroep *De Ossenwagen* geheeten. De lucht is blauw, de boomen hebben dicht gebladert; 't is volzomer. De witte ossen, de witte gevels der huizen met hun roode daken, het groen der boomen — alles samen vormt een heerlijke rijkdom van kleur. E. J. van Wisselingh zag het in 1875 in Den Haag bij den schilder Jonkheer Heemskerk van Beest. Deze verkocht het aan J. Staats Forbes, te Londen. Na nog



M. MARIS: De Ossenwagen.
Verzameling van wijlen E. B. Greenshields, Montreal (Canada).

aan een paar anderen te hebben toebehoord, werd het in 1901 het eigendom van E. B. Greenshields, te Montreal, die een mooie afbeelding gaf in zijn boek *Landscape Painting and Modern Dutch Artists*. Hoe Montmartre onzen kunstenaar boeide bewijst het in 1870 geschilderde stuk *Karren lossen*. Op de Rue Mercadet staan eenige met steenblokken beladen karren vóór de helling waarover de Rue des Grandes Carrières loopt naar de Rue St. Vincent. Ook op deze wegen rijden karren. Het geheel treft door zijn eenvoud en de kunst om de eentonige kleur der rotsmassa te breken. Vrijer ook dan op de vorige schilderijen beweegt zich de kunstenaar tegenover de werkelijkheid. Ter wille van een fraaie lijn tegen de lage lucht zet hij den molen en een groot huis met een paar kleinere boven op den berg. Eerst in 1892 vinden wij het stuk vermeld op de veiling Mariette bij Christie waar het gekocht werd door Boussod Valadon & Co., die het afstond aan Staats Forbes. Vervolgens kwam het in handen van den heer J. C. J. Drucker, die het in 1912 schonk aan de National Gallery te Londen, waar het „Montmartre" heet.

Was hij met deze schilderijen naar de firma Goupil gegaan? Dan mogen wij hooren wat hij in 1903 schreef aan mevrouw de weduwe Artz geb. Schemel:

„When I did business with „La plus grande maison du monde" in Paris (¹), my tariff for an ordinary potboiler was fixed at 200 fifties frankjes and upwards, size taken in consideration. So, once upon a time, I put on my stoute schoenen en went to see them, take one of my lowest tariffprice with me. W[d] not have it, where still encumbered with two, c[d] not sell, Wisselingh (²), who happened to be with them, told them I was so hard up. Then they said, we'll give him 200 francs on account of his brother. Of course I did not accept their kind offer and left, telling Wisselingh I w[d] call the next day to take the thing back. When I called, Wisselingh had sold it for 6 hundred little frankjes. Later on I heard that the democratic republican Yankee asked 5 hundred little pounds for it. This brought him in 11.900 frankjes. So he sent his nephew down, who lived in London, to ask me to do some more of that sort. Of course they did not expect me to ask 12 thousand 5 hundred frankjes, but coming straight to me, getting them even cheaper than they paid for."

Goupil achtte zijn werk geen 125 gulden waard, werk waarvoor later ruim 6000 gulden werd gegeven. Geen wonder dat dit hem bitter maakte! Hij vergat echter dat het eerste gebeurde, toen hij nog onbekend was en zijn werk niet in tel, en het andere toen hij beroemd was en zijn werk gezocht. Iets dat hij gemeen had met alle groote kunstenaars. Doch geen ander ken ik die in dergelijke berekeningen zich vermeidde, als Matthijs, juist hij, die „centjes" verachtte en zoo weinig noodig had!

Wat hij niet naar Goupil bracht: het portret van zijn vriend Artz, dat hij in 1869 schilderde. Hij kwam bij hem op 't atelier. Daar stond Artz in zijn witte schildersjas, gezond en krachtig, 32 jaren oud, en plots voelde Thijs behoefte hem te portretteeren. Een doek was bij de hand, penseelen en verf ook. P. A. Haaxman Jr. vertelt in zijn biografie van Artz (³) hoe hij het deed: „Matthijs begon met het linkeroog, dat, daar het portret à trois quarts geschilderd is, ongeveer het middenpunt van den kop uitmaakt. Met dat oog gereed, ging hij daar omheen de détails schilderen van voorhoofd, neus, het rechteroog, den mond, enz. tot hij dit alles eindelijk omsloot met den contour van 't hoofd en het lichtbruine fond." Terecht zegt de heer Haaxman, dat ondanks die averechtsche manier de beeltenis zuiver van proportie is, en geheel valt buiten den toon van elk ander portret. Artz nam het meê naar Den Haag toen hij Parijs in 1871 voor korten tijd verliet. Negen jaren na zijn dood, gaf zijn weduwe, die hertrouwd was met den heer Gustav Süs, het in bruikleen aan het Stedelijk Museum in Den Haag, en toen de kunsthandel Maison Artz na haar dood bij de firma Roos en Co. in 1907 werd verkocht, kreeg het Stedelijk Museum het

(¹) Het hoofdkantoor der firma Goupil was in de Rue Chaptal, behalve het kantoor op den Boulevard Montmartre, had zij er nog één te Parijs op de Place de l'Opera. Verder bijkantoren te Londen, New-York, Berlijn en Den Haag, Plaats No. 20, H. G. Tersteeg.

(²) E. J. van Wisselingh was toen te Parijs, en zond zijn vader H. J. van Wisselingh de prachtige werken van de Barbizonschool, welke in ons land gretige koopers vonden.

(³) In het derde deel van Het Schildersboek, 1899.



M. MARIS: Karren lossen.
(National Gallery, Londen).

voor *f* 6000. Vijf jaren lang hing het daar tegen den zolder, tot het door de onderdirectrice, Mej. Peelen, de eereplaats kreeg in een zaaltje met portretten, geschilderd door kunstenaars der negentiende eeuw.

Meer schilderde Matthijs niet in 1870. Den 19den Juli verklaarde Frankrijk den oorlog aan Duitschland. Men weet waarom Napoleon III dit deed: een omwenteling dreigde, de Keizer had zijn gezag verloren, een overwinning over de Duitschers kon alles redden. Matthijs liet zich inschrijven bij de Garde Nationale. Een brief, dien hij den 29sten Mei 1871 schreef aan Fridolin Becker, meldt waarom hij dit deed:

„In het begin van den oorlog heb ik gezegd Thijs! Thijs! je bent bij een volk gekomen, toen het hun goed ging, nou *mot je ze ook helpen nu ze in de nood zitten* (1). Zoo is het gekomen dat ik me heb laten inschrijven bij de garde nationale" (2).

Verder schrijft hij:

Ik dacht dat wij maar een beetje zouden leeren schieten en dan uitrukken, maar dat is me een gezeur geweest. Ik kom daar aan. Heb je geen papieren bij je? Ik heb een

(1) Wij cursiveeren.
(2) Die Garde was gevormd ter verdediging van de stad, toen de Duitschers Parijs naderden en bestond hoofdzakelijk uit arbeiders.

Hollandsche pas Dites, kapitein, un Hollandais. Prens le, kom morgen je chefs kiezen. Een veertien dagen, drie weken later konden we pas een geweer krijgen. Toen alle dagen twee uren Exercities, garde avant, peloton porté arme, reposer arme, etc., zoodat ik heb me laten inschrijven als vrijwilliger in de Compagnie de genre. Dat heeft ook wat lang geduurt eer we geéquipeerd waren. Dan zouden we uittrekken en dan uittrekken, maar er is niets van gekomen, een dag zijn we in Auberville geweest, door slik en modder gebagherd. Bij die gelegenheid heb ik nog een hak van me laars verloren. We waren zoo wat een twaalf duizend man. 's Avonds zijn we in alle stilte teruggetrokken, en mochten niet rooken, niet zingen, en hoe we teruggekomen zijn, dat weet ik niet meer. Ik zou de weg niet meer weten, door een kerkhof heen, waar de muren van omvergeschoten waren, over steenen en greppels. Ik was ten minste lam, toen we 's avonds in de stad terug kwamen. De geheele dag zonder eten en we konden ook niets krijgen bij de bakker, geen brood zonder kaart, en met een kaart had men voor 2 sous voor de geheele dag. Een restaurant natuurlijk ook niet, en ik ben maar gaan slapen met mijn lammen poot. Ik was ten minste blij toen ik weer de volgende dag bij Jaap was. Zij hadden een casserol met soep wel voor vier personen voor me bewaard, ik heb alles opgegeten. We waren op een goede dag geconsigneerd voor de volgende dag; ik heb geen rappèl gehoord, ga op mijn gewonen tijd naar het appèl; ik kom een sergent tegen: tiens, zegt hij, hoe loop je daar zoo, ze zijn al sedert van morgen op de boulevard gekazerneerd, haast je, want we vertrekken misschien van avond nog. Ik loop gauw terug, ik pak mijn boeltje, Catrien stopt mijn ransel vol met geroosterd brood en haalt een liter wijn, die ze in mijn veldflesch doet en nouw adieu. Ik kom zoo wat om half vijf aan; het wordt vijf, zes uur, zeven, acht, tien, twaalf; half een gaat de trompet Sacaudos, alle mannen onder de wapens, par le flanc droit et par file à gauche, march! We loopen een vijf minuten, halte, we treden een balzaal binnen, we werden genumeroteerd, nummer een heeft de wacht aan de deur, nummer twee en drie in de straat en nummer 4 bij de vaissaux. Ik heb m'n geroosterd brood op zitten peuzelen en de wijn opgedronken. Het liep zoo wat na twee uren, toen konden we opkrassen om te vechten. Ha, ha, neen mannetje, we konden naar ons huisje gaan. Het was zoo wat half drie toen ik in mijn logement aan kwam. Ja, mannetje, zoo ging het in de laatste tijd.

Was het noodig dan kon deze brief dienen als bewijs hoe slecht het leger werd bestuurd. Niet alleen het garnizoen van Parijs, alle legers, en het verwondert niemand dat Napoleon, die in Sedan zat, daar den 1sten September zich overgaf met het leger.

Toen de Duitschers Parijs naderden verlieten de meeste vermogende ingezetenen de stad. Ook Vincent van Gogh ging weg; Elbert Jan van Wisselingh bleef. De Parijzenaars kregen het kwaad toen de stad den 19den September werd ingesloten. Parijs was goed geproviandeerd, maar de levensmiddelen raakten op door den langen duur van het beleg. Daarvan vertelt Matthijs in een brief aan den heer E. Goossens van Eijndhoven dd. 4 Maart 1871:

Daar zit ik nou! zoo lang gewacht en gewacht om te schrijven, maar als ik 's avonds op mijn kamer kom, dan ben ik al blij als ik in bed lig, maar met dat al weet u zoo niks van ons belegerde, uitgehongerde, gebombardeerde [1], paarden, honden, katten, ratten, zemelen, haver en stroo etende menschen af; enfin paardenvleesch is heel lekker, honden en katten moeten ook goed zijn; rotten, zegt men, is een lekkernij, dit hebben de rijken gegeten, die hebben ook de Hippopotamus en de Olifanten uit de Dierentuin opgesmuld. Ik heb een hond zien verkoopen, een gevilde, hoor, voor 45 frcs; een katje à 30 frcs; een groene kool 5 frcs, 3 frcs, 4 frcs, de buitenste bladen, die men gewoonlijk

[1] Parijs werd gebombardeerd in Januari 1871.



M. MARIS: Portret van den schilder Artz.
(Stedelijk Museum, Den Haag).

weggooit of aan de konijnen geeft, werden apart verkocht; een knol 10, 12 en 15 sous; eieren waren geklommen tot 2 frcs. die zijn nu nog al gedaald, men kan ze nu al koopen voor 2 sous, dat is een stuiver Hollandsch geld; 5 frcs een bos prij, spekslagers waren er niet meer; vleeschhouwers ook niet als die van het Gouvernement aangesteld, daar kon men dan met een kaart om de drie dagen een bepaald gewicht vleesch krijgen. Zoo ging het bij de bakkers ook. Dus u ziet wel dat er niet veel te soppen was. Twee pond brood per dag, wat bouillon met een stukje vleesch en rijst of boontjes, en dan weder eens chocolade en haring, daar hebben we wat aan gesmuld, maar u zult wel denken, dat ik een keukenmeid geworden ben, 't is er verre van af.

Ik draag slobkousen en een kapotjas en een geweer en een képi, waarop te zien is dat ik behoor tot het 189e bataillon, 4e compagnie de guerre de la Garde Nationale. Met dat al rook ik alle dag mijn pijpje, heb op drie weken na nog altijd mijn huur betaald, draag een zwarte broek met een roode streep, heb goede schoenen met spijkers, een mooie couverture, een ceinture de flanelle, een ceinturon met een fourreau de bajonette, een bretelle de fusil, een ransel met een tent (die hebben we terug moeten geven, de tent enkel met de stokjes) en een blikken veldflesch, een gevoerde kiel met knoopjes en 1.50 fr. per dag. Dat is nu opgehouden, we hebben aanvraag gedaan om het nog te ontvangen, we zullen zien, voor de meesten is er geen werk. Ze zullen het ons arme bliksems niet onthouden, geloof ik. Met dat al hebben we menige koude nacht op de vesting door-

gebracht, soms zonder eten, zonder rum. Gelukkig dat Jaap me wat brood meêgaf; ik heb wel op de schildwacht gestaan dat ik stond te huilen van de kou in een weêr dat men wel zegt, men zou er geen hond door sturen, met kapotte laarzen aan, maar dat was voor wij geéquipeerd waren. Het had niet veel gescheeld of we hadden ten oorlog getrokken, als het nog langer geduurd had. We stonden al een dag of acht à tien op elken trommelslag gereed met den ransel op den rug. Morgen komen de Pruissen de stad in (¹), alleen maar in de Champs Elysées. Ik kan me wel begrijpen dat de Parijzenaars het niet gaan zien. Ze zijn dan ook weer aan het oproer maken, weêr bezig om barricades te maken. Gisteren hebben we een mitrailleuse gehaald en vier stukken geschut; ik hoop maar niet dat ze er domme streken mede zullen begaan, dan zoude het leelijker voor Parijs kunnen afloopen. Ze zouden opnieuw beginnen te bombardeeren en uit laten hongeren. De slagerswinkels zijn nu weêr open, overvloed van vleesch en kaas, eieren en boter en wittebrood. Maar van middag was er al geen brood meer te krijgen; ik vrees weêr voor morgen dat men weêr genoodzaakt zal zijn om wel over de honderd bij een bakkerswinkel te staan en zijne beurt af te wachten en als men dan eindelijk aan de winkel komt, dan is er gewoonlijk niet meer. Zoo is het mij laatst drie malen gebeurd. Om twee uren 's nachts stonden er soms al menschen in de kou te wachten bij de slagers en de bakkers tot dat de winkel openging om maar het eerst geholpen te worden. Zoo ging het voor de melk en voor het hout, want steenkolen waren er niet, geen gas. 't Is triestig 's avonds om op straat te loopen; om de vier of vijf lantaarns een petroleumlamp.

Dit is nu al de *vierde* dag dat ik aan dezen brief bezig ben, of de *derde*, want gisteren heb ik niet geschreven; ik was zoo lam en zoo moei van de slaap dat ik maar gauw was in bed gekropen. Want gisteren zijn we weer op wacht geweest, een post in de stad, genaamd de rottenpost. Toen Jaap laatst die brief van u ontvangen heeft, kwam ik net thuis om te eten. Een brief van huis, ik zeg, een brief van huis? Ja! en we moeten allen overkomen, jij ook. Ik zeg zoo, je moet maar schrijven dat ik op de luizenpost zit. Ik heb wel eens hooren zeggen vuile Franschen, ze zien er heel netjes uit, maar het is een vuil volk, dat was op het Chateau Rouge, vraag er Becker maar eens naar, die kent het bal wel van het Chateau Rouge, dat was gedurende de belegering in een post herschapen. Hij zal zeggen, nou dat is wel prettig, een mooie tuin. Maar men kan die mooie tuin niet in loopen, alle laantjes en prieeltjes zijn vol vuiligheid. Van morgen zijn de Pruissen vertrokken; het is vandaag den 3ᵉⁿ Maart. Den eersten zijn ze er in gekomen, alle winkels gesloten, de koffiehuizen ook. Dat moest dan rouw verbeelden; men had op de luiken geschreven of op een stuk papier met een zwarten rand „fermé pour cause de deuil National"; het was dan ook wel triestig. Nou, de meeste menschen hadden hun beste pakje aangetrokken, promeneerden met een vroolijk gezicht op de straat, want het was dan ook zulk prachtig weder. Jaap was nog gaan kijken naar de Pruissen; hij zegt het was maar een raar volkje. Enfin, ze zijn nu weg en van avond weêr gaslicht op straat, een heerlijke, heldere maneschijn. Ik dacht zoo bij mij zelven jullie bennen toch niet zuinig, het was waarachtig niet noodig geweest zooveel gas te verbranden, dat had je menig duizend frankjes uitgehaald. Ik was de rivier over gekomen, had er een bank gestaan, ik had er een paar uren op blijven zitten, met zulk heerlijk weder vind ik het zonde om te slapen. 't Is maar dat een mensch het noodig heeft, en ik geloof dat ik er maar meteen gebruik van zal maken. Hoe gaarne ik hem heden op de post had gedaan, maar dat zal morgen worden.

De *vijfde* dag. Ik heb altijd zoo wat te knutselen als ik op mijn kamer kom; ik heb vanavond mijn slobkousen uitgewasschen, dat is al weêr laat geworden, morgen een haak aan mijn kapotjas naaien. Ik zal u mij eens teekenen zoo als ik in mijn kostuum wel uitzie. Ik was nog wel een schoonheid in vergelijk van veel anderen, lammen en kreupelen, daar was er een daar kon ik zoo maar met mijn armen op zijn bult rusten. Maar ik geloof dat ik hem maar op de post zal doen, want van nacht hebben wij weer de wacht en dan komt er weer niets van: en dan ga ik naar Jaap; we eten weêr biefstuk en coteletten en aardappelen, en ze zouden vandaag weêr voor het eerst steenkolen krijgen, dat

(¹) 26 Februari 1871.

is een gescharrel met dat hout en duur. Ze maken het goed en groeten u, de kleinste [1] wordt een dikke schelm, de oudste heeft een kniezerig humeur. Ze hebben ze beneden gegeven bij den concierge; ze (Jacob's vrouw?) is niet erg gezond, en nou salut. Groet alle kennissen
Uw vriend
M. Maris.

Een overzicht, eer van een toeschouwer dan van iemand die deel nam aan den strijd. Kuriens die uitvoerige beschrijving van zijn uniform! Hij vergeet nog wat hij aan D. Croal Thomson vertelde [2]. In December was het zóó koud, dat de schildwachten schapenvachten kregen, en hij, eens geen vacht kunnende krijgen, een monnikspij had omgedaan. Het was zóó koud, dat hij zijn geweer onder den arm nam en zijn handen diep in de mouwen stak. Gedruisch hoorende, riep hij, en kreeg ten antwoord: „Artillerie." „Tant mieux," dacht hij, want zijn vingers waren verstijfd, zelfs om zijn leven te redden, had hij niet kunnen schieten. "Besides I never put a bullet in my gun, but only pretended to do so."

Wij weten, dat Parijs capituleerde den 26sten Januari 1871, en dat terzelfder tijd een wapenstilstand werd gesloten als inleiding tot den vrede. Met den meesten spoed werd een Nationale Vergadering gekozen, die te Bordeaux bijeenkwam en de vredespreliminairen bekrachtigde. Zóó kwam in Mei de vrede van Frankfort tot stand. De Nationale Vergadering bestond grootendeels uit voorstanders van een constitutioneele monarchie, droeg Thiers het uitvoerend gezag op, en koos, Parijs niet vertrouwend, Versailles tot haar zetel. Zij wilde de besturen der groote gemeenten laten benoemen door de regeering. Hiertegen verzette zich het Republikeinsch gezinde Parijs, waar eenige volksleiders over een aanzienlijke macht beschikten door de Garde Nationale, en de Vereeniging der Internationale hare socialistische plannen trachtte te verwezenlijken. Uit de hen toegedane officieren der Nationale Garde werd een Centraal Comité benoemd om den opstand te leiden. Verlangd werden benoeming der gemeentebesturen door de burgerij en vrije verkiezing van den opperbevelhebber der Nationale Garde. Op den Montmartre had die Garde een sterke stelling. De regeering trachtte haar te vermeesteren, doch slaagde niet, en die aanslag had ten gevolge een opstand, welke zich weldra, 18 Maart, uitbreidde over geheel Parijs. Onder leiding van het Centraal Comité werd nu gekozen een gemeenteraad, een *Commune*, waarin zitting kregen heftige republikeinen en socialistische dwepers. De regeering ging Parijs belegeren, de Communards verdedigden zich dapper, maar vergeefs. Op 22 Mei

[1] Jacob Maris' tweede dochter werd geboren 4 Mei 1870.
[2] The Studio, 1907, The Brothers Maris, bl 13.

drongen de troepen der regeering de stad binnen, en na zes dagen worstelen was de opstand gedempt.

Matthijs bleef bij de Nationale Garde. Wat hij deed, vertelt hij in den reeds aangehaalden brief aan zijn vriend Becker:

Op een goede keer moesten we om één uur op de Place St. Pierre zijn. Van daar geleiden ze ons naar een fabriek om een mitrailleuse te halen. Had ik het geweten, ik had niet gekomen, ik vroeg dan al deze en gene wat ze er mede wilden doen. Ja, dat behoorde ons bataillon toe en dat moesten we in veiligheid brengen. Ik dacht nu het stond daar toch ook veilig. Van daar weêr naar een andere fabriek om kanonnen te halen en munitie. Ik zag er overal met kanonnen slepen. Op de Avenue Elysée stonden er twaalf in een straat: ik dacht dat heeft iets anders te beduiden. De heeren van ons hebben den heelen nacht wacht gehouden bij hunne kanonnetjes, en de volgende dag en de dag daarop weêr; ik dacht, houden jullie maar wacht. Toen hebben ze ze naar de butte (1) gesleept, daar stonden er al verscheidene. Een veertien dagen later moest ons heele bataillon wacht houden aan den kant van de molentjes (1) en de heeren waren heel ernstig gestemd. Ze waren bang dat de reactionairen ze zouden komen halen. Overal wachten uitgesteld. Zoo wat om middernacht, het geheimzinnige uur van geesten en spoken, wordt er geschreeuwd (2) aux armes! aux armes! wij nemen onze wapens op. Onze sergent voorop, een Pool: die dondert me in een tranché, we gleden de berg af in de rue Lepic, daar wordt geschreeuwd o voleur! o voleur! o! o! we hebben in ons broek gewaterd van het lagchen. Nu kan men van de berg af op een dak komen van een huis in de rue Lepic. Daar hadden ze een schildwacht uitgezet: de jongen van het huis wil zich te slapen leggen en die hoort me daar heen en weer loopen op zijn dak, die begint te denken dat het dieven zijn en die brengt het heele huis in opschudding. Enfin, het was niet lang daarna toen ze me op een goeden morgen wakker maakte met een leven — ik dacht, dat er ruzie was, ik kijk uit het raam, ik zie de kapper naar zijn blinden grijpen om zijn winkel weer te sluiten en hoorde schreeuwen en kloppen, dat was schieten, dat was net het geluid als of ze op die houten barakken sloegen. Ik dacht, ik moet toch eens kijken wat er te doen is, ik kom buiten, ik zie soldaten loopen, crois en l'air, Vive la Ligne. Alle winkels gesloten, ik zie een geblesseerde in een Pharmacie brengen. Wat is er te doen (3), ze hadden de kanonnen willen halen van de Butte, de soldaten hadden geweigerd te vechten; de generaal, die vuur commandeerde, doodgeschoten, de soldaten die met de Garde Nationale medeliepen, overal de trom en de appèl blazen. Ik ging naar de Etat major om te hooren wat te doen. Ons bataillon was al onder de wapens, ik gauw mijn geweer gehaald, drie nachten wacht gehouden bij de barrikaden, één nacht op bed geslapen, de volgende dag vier dagen en suite aan de Mairie, toen naar de Butte, waar ze Clement Thomas en Le Comte dood geschoten hebben in een tuin. Daar stond een kruis geteekend op de muur „ici repose Clement Thomas, etc." en een eindje verder weêr een ijzeren plaat gespijkerd op de muur, daar stond op geschreven „place conservée pour Thiers et Jules Favre" (4).

Jacob vertelde dat zijn broer na de inneming van Montmartre naar huis vluchtte, achtervolgd door soldaten, de trappen opvloog, nog juist tijd had om zijn uniform uit te trekken en door een dakraam weg te gooien, toen de soldaten boven kwamen en vroegen waar de Communard gebleven was.

Aandacht verdient ook wat Matthijs schreef over de oorzaken van den opstand:

(1) De Montmartre.
(2) De officieren dachten dat de troepen der regeering hen wilden verrassen.
(3) 22 Mei 1871.
(4) De hoofdpersonen der regeering van de Republiek.

De Parijzenaars, die de eerste van de wereld zijn, van de Pruissen op hun kop gehad, zij die altijd overwonnen hebben! Dat ligt niet aan hen maar aan anderen. Ze zijn niet goed gecommandeerd geworden, het gouvernement deugt niet. A bas le gouvernement, een eigen gouvernement, een Commune moesten ze hebben, en kijk man, ik ben niet thuis in de politiek, maar wat die heeren allemaal willen dat begrijp ik niet goed. Zoo gauw als er geen keizer of geen koning meer is dan zeggen ze we zijn een republiek, dan zijn ze zoo maar in eens veranderd, *geen zelfzuchtige, eigenbelangzoekende menschen meer.* Ik kan heel goed republikein zijn met een keizer of een koning op de troon! Hoe het ook is, ik heb veel achting voor de Franschen. Ze strijden *een strijd, die ieder mensch in zijn binnenste strijdt.* Het ongelukkige is maar dat het materieele altijd moet zegevieren. Hun zucht naar valsche roem dat zal ze de nek breken.

Inderdaad Matthijs was niet thuis in de politiek. Dat blijkt uit dit schrijven genoeg. Hij was een idealist, en, vergissen wij ons niet, dan geven de door ons gecursiveerde woorden een kijk op hetgeen hem bewoog bij de Commune te blijven. Er zouden geen zelfzuchtige, eigen belang zoekende menschen meer zijn. Een heilstaat zou geboren worden, waarin Liberté, Egalité, Fraternité zouden heerschen. Dat was zijn droom. Zeventien jaren later schreef hij aan den heer H. L. Berckenhoff [1]: „When I was staying longer with the volunteers in Paris „than I should have liked it was money sake, too happy with my „trente sous par jour, and not to be at charge of my brother. But „politics never entered my head. I would have helped them against „the germans, but fight against the french was not my affair, and „when I was staying still on with them it was only for my trente sous. „I felt free and happy with my trente sous par jour, only afraid not „to last and what had I to do? I had done no work for ever so long, „did not know where I was able on that. Try what I should have like „to do, I could not think on that."

't Is of hij zich nu schaamt, meêgedaan te hebben met de Commune, en zich verontschuldigt: zonder die trente sous kon hij niet leven. Vergeet hij hoe zijn broeder en diens vrouw voor hem zorgden; de hooge prijzen, waarbij trente sous niets waren? Ik houd mij liever aan zijn brieven van 1871, welke hem doen kennen als een fantast, vol geestdrift voor den heilstaat, waaraan de Commune het aanzijn zou geven.

Na de Commune vertrok Jaap met zijn gezin naar Den Haag, voornemens terug te keeren naar Parijs. Daarom liet hij bij Matthijs eenige schilderijen en schetsen. Na zijn dood werden deze teruggezonden en in 1902 door Frederik Muller & Co. verkocht.

P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.

(Wordt voortgezet.)



[1] Matthijs Maris †, in Onze Eeuw, 1917.



EEN EXPRESSIONISTISCH SCHILDER
GUSTAVE DE SMET



ET gaat niet aan, dezen schilder te willen kenschetsen als een Vlaamsch artist zonder meer, door er de oppervlakkige karakteriseering op toe te passen van den mystisch denkenden en tevens sensueel voelenden Vlaming. In zijn wezen en streven is Gustave de Smet, als zoovele van zijn land- en kunstgenooten, op en top een Europeeër, — ontvankelijk voor alle hartstochtelijke denk- en voelwijzen van zijn tijd. Het woelende leven binnen en buiten hem bemint hij niet om wat het brengen kàn, maar om wat het reeds te genieten geeft aan wellustige pijniging van het eigen gemoed, aan voldoening om het krachtig opstreven. Hij wordt iets gewaar van den logen der huidige wereld; van den schimmel op de individuën en het rottende in de ondergronden der samenleving. Hij wordt gewaar hoe velen vruchteloos pogen stevigheid te geven aan hun zieleleven en wanhopig zijn omdat zij den houvast niet vinden, dien zoovele eenvoudigen van harte zonder groote inspanning kunnen vatten, — hoe anderen met haast ziekelijke nauwgezetheid hun eigen zieleneigingen aan het ontleden gaan, of, ontgoocheld, in schijnbaar roerloos sarcasme, luidruchtig over hun eigen dorheid heen trachten te spotten. Hij merkt daarentegen hoe sommigen toch niet langer de flauwhartige beschimpers willen wezen van hun eigen schamelheid en onmacht, noch de verdwaasde aanschouwers van een onbereikbaar ideaal en hoe zij, in een opperste spanning van hun wilskracht, uit den baaierd, die de geesten benevelt en de karakters verlamt, geraken tot de zelftucht, tot een krachtiger concentratie van hun vermogens, en weer evenwicht vinden, waar de maatschappij hun slechts onvastheid had aangeboden.

Doch niet als een zelfstandige hoogbeschaafde staat hij boven de warreling uit en aanschouwt hij haar met meewarigen kennersblik.



GUSTAVE DE SMET: Ontwaken.

Niet met een temperament als van een apostel wordt hij er middenin gejaagd om er actief aan deel te nemen. Hij ondergáát veeleer den strijd, die woelt in de onbestendige gemoederen der enkelingen en in de betrekkingen der menschen en menschengroepen onder elkaar, den strijd tusschen de ziektekiemen en de gezondmakende kracht, den strijd, waarmede zich een verjongde maatschappij, in deze harde tijden, los worstelt. Diep dringt dan deze kunstenaar niet door in de beteekenis van wat er gebeurt; maar nog minder vermag hij het zich duidelijk rekenschap te geven van wat hij ervan gewaar wordt, en dáárom zal hij wel nooit de wereld kunnen dwingen naar hem op te zien als naar een richtenden geest.

Van wat daarbuiten gebeurt krijgt zijn ziel toch den weerslag en de eerlijke kunst van dezen ontvankelijken artist wordt aldus, ongewild, onbewust zelfs, een beeld van hetgeen aan het gisten is in onze Europeesche wereld. Zijn kunst kende het zich overgeven aan de onwezenlijkheid van maan-doorlichte avonddroomen, het zoeken naar bevrediging in peiselijke Leie-landschappen. Zij kende daarna, het pijnlijk naspeuren van het vele, dat zich in de natuur, in de medemenschen, in zichzelf met verbijsterende mengeling openbaart. Zij kent nu het opgaan in het buitengewone, het excentrieke, het zich wellustig koesteren

in de woekerende en giftige weelde van onze overrijpe beschaving, en ook eenigszins het worstelen om bevrijd te komen uit het veelvormige, het wanstaltige, het ongeordende, en al bereikt zij nog niet de eigenlijke bevrijding, die tot schouwende berusting brengt — zal zij déze hoogte ooit bereiken? — zij is toch reeds bij machte de bonte verschijningen samen te vatten tot krachtige geheelen, waarin met een gecondenseerden vorm en een robuste kleur, het volle levensgevoel uitgesproken wordt.

Aldus ondergaat Gustave de Smet in zijn temperament en zijn kunst de beheersching van de algemeene Europeesche strevingen. Hij wil zijn kunst verruimen en verdiepen, hij wil van zijn tijd wezen en ook zichzelf blijven, en hij wil het met al de kracht, die eigen is aan traditioneele driften, met de koppige hardnekkigheid van een Gentenaar. Wat zulk een wil te beduiden heeft, begrijpt alwie de Gentenaars kent, al was het maar uit het werk van de huidige kunstenaars Maurice Maeterlinck, Karel van de Woestijne, George Minne, Albert Baertsoen, Jules de Bruycker, Theo van Rijsselberghe. Het harde dóórzetten maakt hem onrustig, drijft hem tot overdadige studie en werkzaamheid, put hem bij poozen uit, verwekt buien van neerslachtigheid, wanneer hij zijn onmacht voelt, maar stuwt hem gauw weer op, in de jacht naar hetgeen hij wenscht te bereiken.

Diezelfde wil heeft hem behoed tegen de verlamming van het gemakkelijk tevreden wezen en zijn stap vast gemaakt in het vooruit trekken naar een steeds hooger doel. O, het schrijnende verhaal van zijn leven, en wat die wil vermocht! Zou ik uitvoerig dit verhaal navertellen? Zijn levensgeschiedenis, zij is in hoofdzaak de oude geschiedenis van allen, die niet de gebaande wegen opwillen en traag en stoer voortgaan in de richting, welke zij „zien". Zijn aanleg openbaarde zich al zeer vroeg; zooals bij de anderen. Zijn neiging werd tegengewerkt; zooals bij de anderen. Hij zette door, zooals de anderen. Hij mocht de lessen aan de academie volgen en moet er eerste prijzen weggehaald hebben, zooals de anderen. Tot ten slotte het zelfstandig opgaan in de schilderkunst kwam: en het was het blijde, vrije werken, het was de eerste expositie, het was de strijd om het bestaan, het was de miskenning nog, en het getob, het aanhoudende getob, en o, die wreede dagen, waarop men niet naar den geest alleen honger leed en toch niet klagen wou, waarop men moe was en toch niet wilde wanhopen. Want zat daar niet de zekerheid ergens in zijn hoofd dat hij toch kón, zóó goed als vele anderen en beter dan vele anderen. Hij woonde beurtelings in zijn vaderstad en in het Laethem aan de Leie,



GUSTAVE DE SMET: De veie Aarde.

het gezegend oord van Vlaanderen, dicht bij Astene, waar hij den goeden vader Claus wist met zijn rijken schat van aanmoedigende woorden en aanstekelijken levenslust. in het Laethem waar toen, evenals door hem, een onderkomen en een gezellig samenzijn gezocht werd door zoovele levers van ideaal en droog brood, die nu allen — nog maar tien jaar later — de beroemdheid veroverd hebben: de dichter Karel van de Woestijne en zijn broer de schilder Gustave van de Woestijne, de beeldhouwer George Minne en de schilders Valerius de Sadeleer, Frits van den Berghe, Leon de Smet, Gustave de Smet, Constant Permeke, Albert Servaes.... Eindelijk scheen ook voor Gustave de Smet het laatste zwart brood gegeten; reeds had hij de bewondering gewonnen van de kunstzinnigen en maakte zijn werk kleine triomftochten door de tentoonstellingen in België en daarbuiten....

Toen kwam de groote nood van den oorlog. Zou nu alles instorten? Men vluchtte voor het moorddadig geweld, blijde het vege lijf te kunnen redden. Die uittocht uit het eigen land, het was de aanvang van een nieuwen lijdensweg.... Men kwam terecht in het gastvrije Holland,

en was er vluchteling in den meest berooiden zin van het woord. Als deel van de massa kwam men terecht op een kamertje in de grootstad Amsterdam, en daar in het onbekende, te midden van onbekenden, begon het groote leed traagzaam zijn bijtend gift in de Smet's hart te droppelen: maanden lang moest hij machteloos een van zijn dierbare huisgenooten lichamelijk zien lijden, en intusschen groeide in zijn kunstenaarsgemoed het bewustzijn dat de tijd heenspoedt zonder dat blijvend werk van hem ontstaat. Hij was al niet jong meer — van 1877 — en raakte de veertig. Op dien ouderdom komt instinctievelijk het begrip dat de tijd van het onbestendige voorbij is, dat men vastheid hebben moet onder den voet en richting voor den weg, die te volgen is. En als nù die weg niet gevonden werd, dan was het onherroepelijk uit met alle ernstig pogen. Met de wanhoop in het hart ving hij weer aan. In die donkere Amsterdamsche dagen ontstond een van zijn mooiste werken: *Ontwaken*. Het is een arme teekening op papier. Het is een arm gegeven: een beddebak naast een blanken muur, en een vrouwfiguur, dat er halfnaakt in overeind zit. Het kan niet poverder zijn. Maar wat een rijke ziel spreek uit al die armoe! Met strakke wilskracht werd hier de nood uitgebeeld. Doch zonder wrok. Teeder omhuivert het helle zonnelicht de jonge vrouw, die, na pijnlijken droom, de twijfelachtige belofte van een zonnedag schuchter in 't gemoet ziet.

De ziel overwon. De dageraad ving aan te gloren voor de Smet. Zijn huisgenoot raakte aan de beterhand. Er kwamen vrienden. Er kwam eenige waardeering. De werklust brak los en het ging met een stijgende bedrijvigheid zonder ophouden. Er kwam nog iets. Was het nog niet de roem met al wat hij aan gunstigs meebrengt, het was iets méér, iets veel hoogers. Als bij zoovele sterke naturen heeft ook bij Gustave de Smet deze hooge nood van oorlogsellende het wezen uitgediept. Zijn ziel is als een lotusbloem in den donkeren nacht aan het bloeien gegaan. Vóór den oorlog reeds had de kunstenaar de geringe waarde ingezien van het weergeven van voorbijvlottende impressies: zijn Avondstemmingen aan de Leie hebben den ruimen ernst van lang gedragen aandoeningen, en zijn *Eva*, die zoozeer de aandacht veroverde op de Driejaarlijksche, bij het uitbreken van den oorlog nog open te Brussel, was de schoone vrucht van nog ernstiger zinnen en ruimer pogen. Nu waren echter, te midden van de wisselvalligheden van de oorlogsvoorvallen de aanvoelingszenuwen van zijn sensibiliteit uitgesprieteld. Zijn wereld was grooter geworden. De menschheid ging als een openbaring voor zijn verwonderde oogen op, en zijn kijk op velerlei



GUSTAVE DE SMET: Spakenburger Visschersvrouw.

gebeuren en verschijnen werd ruimer. Het was nu voorgoed uit met het willen vastleggen van snel verzwindende stemmingen. Er was wijding over zijn ziel gekomen. Zij zocht het geheimvolle, trachtte zwaardere, cosmische stemmen te beluisteren. Dit zijn „groote woorden".... Men bedenke echter dat ik niet spreek van een artist zooals wij er honderden hebben in België. Ik spreek over iemand, wiens werk het hoogere streven openbaart, dat iemand werkelijk tot scheppend kunstenaar maakt. Wie, als hij, zijn ziel naar aansluiting laat zoeken met de ziel der dingen, krijgt wijding. Door alle ding, hoe grof materialistisch ook, licht een geheimzinnige klaarte van innerlijke kracht, een essentieele schoonheid als een afstraling van de lichtbron van alle schoonheid. Dit is het verband tusschen de dingen en het goddelijke. Het komt er op aan, dat de kunstenaar vermag juist dít te zien. Wat zag de Smet daarvan vroeger? Wat zelfs, toen hij reeds afgebroken had met het naturalisme en met het impressionisme, dat er een uitlooper van is? Nu is hij tot het inzicht gekomen dat de èchte kunst

zich losmaakt van de grove werkelijkheid. Hij voelt zich nu wat ten slotte elke mensch van eenige beteekenis zich moet voelen op deze wereld: een Robinson, die, op zijn eiland, arbeidt aan zijn bootje, om er vandaan te komen.

Bij het concipieeren van zijn werk ontstaat nu bij de Smet, uit de verdieping en de concentratie van zijn vermogens, ook iets van de ruimheid in den eenvoud, die een zeker teeken is van een krachtig beeldingsvermogen.

Een boer in een dorp is dezen schilder voldoende om een evocatie te geven van de geweldige natuurkrachten, die in den moeizaam bewerkten bodem woelen en de akkers tot barstens toe doen zwellen van bare groeikracht. Alles gaat in *De veie Aarde* mee op het rhythme van de vruchtbaarheid, die door de barende moeder-aarde heen en weer striemt: de gang van den boer, de opbouw van zijn stoere lichaam, de huizen, die schots en scheef staan en toch zwaar in den grond, en de gloeiende lucht daarboven, en bovenal de diepe toon der kleuren, de rijkdom dier schakeeringen, tot de consistentie van de pâte toe. Hier juicht de bralle levenskracht van de veie aarde zich geweldig uit. Drastisch bijna wordt hier de gemeenschap voorgesteld tusschen mensch en natuur. Een *Hoeve* van Gustave de Smet heeft niets van de hoeve van Anton Mauve en nog minder van die der Larensche volgelingen. Zij is niet uitsluitend de hoeve van het Gooi, die met haar zware dak de heidevrede overheerscht; zij is geworden als de ingesloten rust zelve. Een *Sneeuwlandschap* van hem geeft meer dan de peis der velden in blanke stilte: de aarde ligt er toegedekt als ten eeuwigen slaap en de boomen staan er in ongeduldige houding te wachten op een ontwaken, dat nooit meer komen zal. Een bloemstuk met luid-opgalmende kleurtonen, die wegvibreeren in verzwakkende schakeeringen, wordt een ruischend lyrisch kleurgedicht. Een ontwakend meisje, dat opziet naar de koele ochtendlucht van een dag, of deze misschien verademing brengt, is een pijnlijke visie van verlatenheid. Een boerekind te midden van helderkleurige bloesems wordt een beeld — niet een zinnebeeld — van alles wat *Lente* is en jeugd. Een *Avond* gaat lijken als de avond van nu en altijd. Een landschap als een samenvatting van een heele wereld. Aldus verruimen de voorstellingen in de atmosfeer van zijn kunstenaarswezen. De dingen verliezen hun individueele eigenschappen. Zij worden als algemeene verschijnselen, met scherpe karakteristiek weergegeven.

Het zou verkeerd wezen dit streven naar veralgemeenen te gaan beschouwen uitsluitend als een gevolg van den invloed, dien Gustave

de Smet in Holland onderging van de jonge Amsterdamsche school en van Jan Sluyters in 't bizonder. Stellig heeft het verkeeren met hen en hun kunst hem voor goed bekeerd tot het expressionisme, in zooverre deze nieuwe kunstopvatting allen louteren schijn en alle licht verzwindende stemming misprijst en wil vorschen naar het wezen der dingen, naar de ondergronden der verhoudingen, naar een uitbeelding van de duizendvoudige verschijningen in een kernachtigen vorm. Maar hoeveel meer hebben, onbewust, zijn natuurlijke aanleg en zijn levenservaringen ertoe bijgedragen om dezen kunstenaar te brengen tot een ruimere aanschouwing en tot een gedegener, vasteren stijl dan de Belgische impressionistische school hem had geleerd! Dit is de innerlijke waarde van zijn kunstenaarstalent; deze artist, zóó vatbaar voor elken indruk, kan zich wel een poos laten verleiden tot het dwepen met stellingen en richtingen, doch wat hij in zijn kunst geeft is: geheel van zichzelf. Zijn expressionisme is geenszins van Hollandsch maaksel. In het België van vóór den oorlog, waar alle internationale kunstrichtingen samenkruisten, was hij reeds in aanraking gekomen met de kunst der expressionisten. Zijn laatste werken, aldaar ontstaan, die, met andere, als de voorboden werden begroet van een nieuwe evolutie in de Belgische kunst, zijn er de blijvende getuigen van hoe deze kunstenaar uit volle overtuiging, buiten alle getheoretiseer om, naar een diepere kern zocht. Geen neo-romantisme, geen realisme, geen impressionisme vooral. Geen valsche gemoedelijkheid van begijnhofstadjes met peiselijke huizetjes achter een slapende gracht en wat laten zonneschijn op de geveltjes, geen kleurige landschappen en woelige stadsgezichten, geen straknauwkeurige weergave van het geziene met al de harde concreetheid van het werkelijke of van den schijn der dingen in wisselende atmosfeer en licht. In deze werken openbaart zich reeds de zucht om tot het wezenlijke door te dringen, de wil om veel te zeggen met weinig woorden, de poging om te geraken tot de synthese, waarnaar de nieuwere tijden zoekende zijn. En zijn werk, gedurende de laatste jaren, in Holland met koortsachtigen ijver en pijnlijk beproeven voortgebracht, is doorgaans rijker aan inhoud dan veel expressionistisch werk der Hollanders, die vooral uit zijn op rijkdom van techniek.

Met de expressionisten van Holland — en van elders — heeft hij geheel gemeen de mannelijke durf om zijn ruimere concepties uit te beelden in breede vormen en kleurvlakken. Al te weinig waardeert men wat er ernstigs ligt in het bedoelen der expressionisten: velen meenen hun toeleg om den vorm te vereenvoudigen te moeten ver-

klaren door een vermindering van de aandacht, besteed aan het omzetten in lijn en kleur van wat in den geest en het gemoed van den schilder leeft. Dit is waar wat de epigonen betreft. Doch de wélmeenenden zoeken angstvallig om elke lijn en lijnoplossing, elk vlak en volumen, elke schakeering en elk rhythme de volste uitdrukkingskracht te geven en uit den opbouw van alle deelen, waarbij alle nevendeelen wegvallen, een krachtig sprekend geheel te maken. Haast geen lijnenperspectief meer, en geen lichtperspectief. Geen gemakkelijke vervloeiing der schakeeringen. Volle kleurgamma's. Zwellende rhythmen. Bonkige vormen.

Dit werk komt bots op u aangerukt, het overrompelt u, hoe gij ook wilt tegenworstelen met uw overgeleverde kennis en wijze van zien. Het dwingt u, zijn monumentaliteit te aanvaarden en zijn volle vlakvulling. Het drukt u de beteekenis op van de karakteristieke lijnen en vlakken. Gij moet de sonore kleurensymphonie voor lief nemen, omdat met zooveel spannende overgave gewerkt is aan velerlei schakeeringen. En gij huivert mee met de hooggestemde schildersweelde, die zich hier uitgalmt in een opbruising van overdadig levensgeweld. Een schilderij uit Gustave de Smet's laatsten tijd lijkt op het eerste zicht oproerig tumultueus van lijnenbeweeg en kleurgroepeering. Hoe komt er echter, bij aandachtiger toeschouwen, de rust uit te voorschijn, de rust van gerijpte kunst! In een werk als *De vete Aarde* gaan alle lijnen mee met den zwaren gang van den landman, die zelf vergroeid is met den grond en het dorp; de velden golven, de boomen buigen, de huizen en de kerk gaan mee; en geweldig gloeien de kleuren tegen elkaar op en de hemels laaien; en toch, hoe is hier gedoeld naar afgewogenheid, naar evenwicht, hoe is hier getracht om in het groote vlak, dat te vullen was, alles wat geen rol speelt weg te laten en elk deel zijn volle rol te geven, tot de honderden tinten toe, die in den bruinen bodem te glansen liggen.

Wat Gustave de Smet in deze laatste jaren van zooveel toewijding en strakke werkkracht reeds bereikte? Nog lang niet alles wat men van een talent als het zijne mag verhopen. De mensch in dezen kunstenaar is niet voldoende tot rijpheid gekomen, opdat zijn beschouwingen ons geweldig zouden aandoen, en een levensinzicht zouden bijbrengen, dat voor ons een verrijking met substantieele geestelijke waarden kan beteekenen.

De vraag of het ooit zóóverre komen zal lijkt al heel overtollig. Het antwoord op zulk een vraag kan niet anders wezen dan: waarschijnlijk wel, misschien niet. Alle voorspellen op grond van de koste-



GUSTAVE DE SMET: De Hoeve.

lijke beloften, in het huidig werk te onderkennen, blijft steeds gewaagd. Doch er is een teeken dat tot groote hoop aanleiding geeft: dat de Smet zelf nog steeds onvoldaan blijft over het reeds bereikte en den vasten wil heeft om almaardoor te zoeken, niet naar „wat anders", doch naar verdere verdieping en verfijning.

Ik ga niet over tot het opsommen en beschrijven van het vele werk van dezen veelzijdige. Het lag alleen in mijn bedoeling eenigszins een duidelijker inzicht te geven in zijn kunst, en ik beperk mij tot deze kenmerkende algemeenheden, het aan den goedwilligen lezer overlatend de rest te doen op tentoonstellingen en met behulp van de hierbij gevoegde afbeeldingen, waarbij, jammer genoeg, de rijke kleurigheid, te loor gaat en vele valeurs verkeerd uitvallen.

Alleen wil ik nog even in overweging geven welk een kracht van zulk werk zal kunnen uitgaan tot verjonging van de kunst in België, wanneer het er in zijn geheel zal geopenbaard worden na den oorlog. Het zal er dan niet alléén zijn, in zijn aard. Evenals Gustave de Smet gingen, vóór den oorlog, een pleiade stevige artisten deze richting uit: zijn broeder Leon, Gustave van de Woestijne, Albert Servaes, Willem Paerels, Constant Permeke en eenigszins ook hun oudere: Valerius de Sadeleer. Zij leven nu in ballingschap, maar vinden weer aanvoeling met elkaar. Bij hen sluiten zich aan, architecten als Louis van

der Swaelmen en Huib Hoste. Ook woordkunstenaars als André de Ridder.

Veel laat voorzien dat deze groep der *Open Wegen* in het vernieuwde België een keurbende van jongeren zal meerukken naar nieuwe veroveringen. In het België, dat steeds ontvankelijk bleek voor frissche bevruchtende beginselen, was het nooit noodig dat vooruitstrevers baldadig optraden, en deze jongeren — eigenlijk al gerijpte kunstenaars — zullen er ook niet moeten optreden als fanatieke verkondigers van een nieuwe leer. In werkelijkheid zetten zij de evolutie voort van Eugène Laermans en James Ensor, van Evenepoel en Jacob Smits, die reeds de volste waardeering verworven hadden. Waar het de kracht van uitdrukking gold waren Laermans en Smits hun te voren: en geen vermocht het beter dan Ensor in aanschouwelijken vorm om te zetten de onttakeling en paradoxale tegenstellingen in de gecompliceerde ziel van het moderne groot-stadsleven: deze vreemde toovenaar heeft met zulk een scherpen zienersblik den bespottelijke waan van uiterlijke verschijning en de tragiek der diepere ontroeringen in het innerlijk leven van den modernen mensch uitgesproken dat men er wel voor beducht mag wezen of het modern levensbegrip der jongeren van zulk een hoog gehalte is als het zijne.... Wat wij bij hen zich zien voltrekken is vooralsnog meer een evolutie van schilderachtigen aard dan van intellectueelen aard. Misschien wordt het een evolutie ook van intellectueele kracht. Althans reeds hun bedoelingen zelf zullen een heilzamen invloed hebben en alvast meer synthese brengen in de huidige Belgische schilderkunst, waarin al te zeer ontbindende krachten werkzaam waren.

LEO VAN PUYVELDE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DEN HAAG :-:



. KRAMER † PULCHRI STUDIO Geen krachtige schildersfiguur was M. Kramer, wel eene die nog met vezelen verbonden was aan de Haagsche School en deze liefhad. Op de tentoonstelling van het werk der leden stuurde de schilder Kramer nog een paar van zijn groote doeken in, in den loop der tentoonstelling stierf hij en nu hangt er zijn werk als een laatst getuigenis. Soms heeft Kramer meer en verder getast; eenige voortreffelijke kleine doeken van een ontroerend stemmingsleven liggen mij in de herinnering, doch deze werken ter tentoonstelling thans in Pulchri zijn de doorsnee-maatstaf van wat hij als kunstenaar wrocht. Van wintergezichten bij dooi weer hield Kramer, wanneer het sterke wit is vervaagd en een dof lichtloos grijs hemel en aarde aaneenbindt. Het grootsche van zulk een landschap ligt in zijn fijnheid, in de teerheid waarin de grijze nevels liggen uitgesponnen, waarin elk struikje, elk boompje aan den horizon, elk riet op den voorgrond opdoemt.

Een vroege ochtend in het Essche veen van Oisterwijk is eveneens rijk aan deze grijzen door den schilder zoo geliefd. Het licht breekt in de verte uit de bleeke nachtlucht open, de boomen staan nog roerloos te droomen en het eenige, dat leeft, is de wilde eend, die rumoerig met de vleugels slaat in het water en den ban van nachtelijke stilte breekt. Een stemmingswerk is dit landschap opnieuw, gevoelig vertolkt door een, die onverzwakt zijn schilderslust uitvierde, al mocht dan de dood reeds lang op hem loeren.

Voorts brengt de tentoonstelling knappen arbeid van Jurres, die thans debuteert en frisch bloed in de zalen brengt met zijn forsch: Samson en Dalila; Haverman stond een zijner schoone moederstukken af, waar heerlijk zuiver en doorschijnend teer het kindje op voorkomt, v. d. Hem komt met een aanvankelijk verrassenden doch bij langere beschouwing niet aan belangrijkheid winnenden Volendammer. Willy Sluiter daarentegen is met zulk een wijdbroek op zijn allerbest.

Fijne schetsen van v. Jole, van Ritsema en een zomerlandschap van Vreedenburgh verdienen de aandacht. Zilcken, Frans Oerder en Ype Wenning zijn op hun best. En dan is er een voortreffelijke de Zwart: een koemarkt te Hilversum.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

STERFGEVALLEN

C. L. DAKE †

Een bekende figuur uit de Amsterdamsche kunstwereld is heengegaan; in Augustus overleed professor C. L. Dake. Hoe zeer men deze kracht van de Rijks-Academie zal missen, daarvan hebben zijn vele leerlingen na zijn dood getuigd en niet het minst Lizzy Ansingh, die een korten ontroerenden afscheidsgroet aan haar meester schreef.

Dake werd in 1857 te Amsterdam geboren en maakte zijn studietijd eerst daar, maar

verder hoofdzakelijk in het buitenland door. Reeds in 1890 werd hij vanuit Brussel te Amsterdam aan de Academie benoemd en van dat moment af is hij voor het kunstleven in de hoofdstad van beteekenis en waarde geweest. Een tijdlang was hij voorzitter van Arti et Amicitiae en in het bizonder bezat Dake de geschiktheid om groote exposities te organiseeren, zoowel in Amsterdam als in het buitenland. Men herinnert zich hierbij onwillekeurig Mesdag – beiden was dat gemak eigen om op kunstgebied goede relaties te onderhouden. Tevens schreef Dake geregeld kritieken over beeldende kunst. Het is natuurlijk, dat bij het kenteren van het getij de opinies scherper tegenover elkaar kwamen te staan, maar dat neemt niet weg, dat Dake eerlijk te werk ging en dat velen hem dank verschuldigd blijven. Van zijn oeuvre zijn het bekendste de groote etsen naar oude meesters en naar de meest beroemde werken uit de moderne Fransche en Haagsche School



ALBERT HAHN †

Een andere kunstenaar overleed eveneens in Augustus: Albert Hahn, 41 jaar oud. Ook hij woonde in Amsterdam, in de onmiddellijke nabijheid tenminste, maar van uit zijn hoekje is Hahn niet vaak in het kunstenaarsgewoel van de stad te zien geweest, een kwaal hield hem in zijn eenvoudige werkkamer gevangen. Met het Amsterdamsche kunstleven heeft hij nooit iets uit te staan gehad, maar dit heeft niet belet dat zijn naam het heele land door een groote bekendheid verkreeg. Hoe velen van verschillende richting hebben de prenten van zijn Notenkraker iedere week met gretigheid bewonderd! Men kan waarlijk spreken van *zijn* Notenkraker, want het meest door zijn geest was dit Zondagsblad van zoo groot belang geworden. Veel moet de S. D. A. P. aan dezen makker, aan dezen strijder verliezen die hun politieke overtuiging zoo onder ieder's oogen bracht — meer nog is er voor de Hollandsche kunst met zijn dood verloren. Een teekenaar, een karikaturist als Hahn is er geen tweede. Wij bezitten een Braakensiek, Jan Sluiters, Raemakers, Willy Sluiter, Jordaan en „Jantje" van de Groene, die ons telkens prenten geven, welke van belang zijn, maar Hahn had zijn eigen bizonderen stijl en door zijn sterke overtuiging gaf hij dikwijls iets meer. Hoeven wij nog te herinneren aan de serie van Abraham den Geweldige, aan Heemskerk en anderen (en toch heeft Hahn de politieke tegenstanders, die hij hekelde zoo min in levenden lijve kunnen waarnemen als zij hem) aan zijn oorlogsteekeningen? Holland zal dat alles niet zoo licht vergeten.

Uit het volk voor wiens belangen hij streed, is Hahn voortgekomen — hij had moeilijke jaren, maar van 1902 af, toen zijn carrière als karikatuur-teekenaar van het Zondagsblad met de meest simpele hulpmiddelen begon, heeft hij hier overal belangstelling ondervonden. Gedurende zestien jaren werkte hij onvermoeid, steeds gereed, scherp, bijtend en zeker. Bij die nooit falende energie en het afgesloopte zieke lichaam glijdt de schim van Van Hoytema langs ons heen: Van Hoytema in schijn geheel verschillend van Hahn. Hij koesterde of plaagde onschuldig van zijn ziekbed af zijn vogels en zijn beesten. Hahn deed het met felheid zijn vrienden of zijn tegenstanders, maar beiden waren oprecht kunstenaar en hun natuur deed in eenvoud en blijmoedigheid niet onder.

J. Z.





AAN ONZE LEZERS



Voor de vijfde maal wordt thans een jaargang van „Onze Kunst" in de ballingschap voleindigd. De verlossing nadert; wanneer deze regelen verschijnen is zij wellicht reeds een voldongen feit. En wij gevoelen thans andermaal de behoefte, om een woord tot onze lezers te richten.

Vooreerst een woord van dank. In het Januari-nummer van 1915 spraken wij het vertrouwen uit, dat het Nederlandsche publiek, waarop wij toen uitsluitend waren aangewezen, ons meer dan ooit zou steunen bij het volbrengen onzer dubbel zware taak. Dit vertrouwen werd niet beschaamd. En ook onze Nederlandsche medewerkers zijn ons getrouw gebleven; wij gedenken dit met dankbaarheid.

Wij zullen er misschien eenmaal toe komen om onze ervaringen uit die lange, bange jaren te boek te stellen, voor wie 't interesseeren mocht, hoe een zoo broos scheepje als een kunsttijdschrift den wereldstorm mocht trotseeren. Het kompas, dat ons den weg bleef wijzen, was ons onwankelbaar vertrouwen in de toekomst; het gaf ons, ook in de donkerste dagen van den wereldstrijd, toen de eene katastrofe volgde op de andere en onze onafhankelijkheid reddeloos verloren scheen, den moed om te volharden. Het voornaamste: ons vrije woord, hadden wij gered; het was, met opoffering van have en goed, niet te duur betaald.

Maar wij wilden thans niet schouwen in het verleden, doch in de toekomst. Wat „Onze Kunst" tot nu toe heeft tot stand gebracht, mogen anderen beoordeelen. Maar hare taak is niet ten einde, en zal niet ten einde zijn zoolang er kunst bloeit op het gebied der Nederlanden in den meest uitgebreiden, historischen zin: in België zoowel als in Nederland, in de Vlaamsche zoowel als in de Hollandsche en Waalsche gewesten.

Die taak willen wij thans met nieuwe kracht en nieuwen moed

voortzetten. Wij zijn ons welbewust van de onvermijdelijke tekortkomingen der laatste jaren; en de moeilijkheden waarmede wij nog steeds te worstelen hebben, zullen ook niet door een wapenstilstand worden weggeruimd; slechts langzaam en geleidelijk zullen weer eenigszins normale toestanden kunnen wederkeeren, en zal ook dit tijdschrift zijn uitzicht en zijn omvang van weleer weer mogen terugvinden en — naar wij hopen — overtreffen.

Daarom is de steun van alle belangstellenden ons op dit beslissende oogenblik noodzakelijker dan ooit. Dat onze lezers ons ook thans getrouw zullen blijven, is de hoop en het vertrouwen waarmee wij onzen zeventienden jaargang sluiten.

RED.





THIJL ULENSPIEGEL IN HOUTSNEDE



UITENANT Paul-Auguste Masui-Castricque heeft het met patriotische stoutmoedigheid en niet geringe verbeeldingskracht aangedurfd, om in een reeks van vijf-en-vijftig houtsneden De Coster's legende van Thijl Ulenspiegel in hare geestelijke en histosche beteekenis uit te beelden [1]. Zijn doel was blijkbaar veel meer om te transponeeren en te doen raden, dan wel om in den conventioneelen zin van het woord te illustreeren; een nadere beschouwing van het behandelde onderwerp en de toegepaste werkwijze zal aantoonen hoe velerlei en hoe zware eischen door des schrijvers verhaal aan de hulpmiddelen der symbolische of illustratieve kunst worden gesteld.

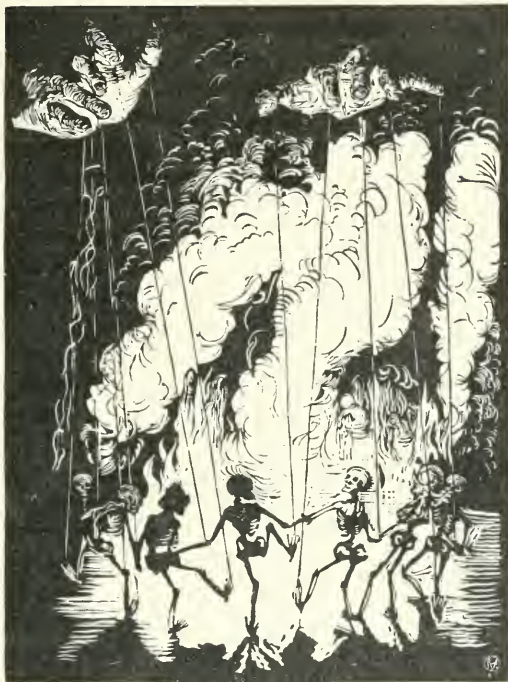
Men heeft in de critiek meer dan eens het verhaal van Thijl Ulenspiegel's avonturen vergeleken bij die van *Tom Jones* in het 18e-eeuwsche Engeland, of van *Don Quixote* in het Spanje der Renaissance; immers worden de drie picaresco-romantische geschiedenissen begeesterd en gedragen door een buitengewone gave tot de kenschetsing van het nationale karakter. Maar het Vlaamsche epos (en minder is het niet!) doet heel wat meer dan den lezer verstrooien en onderrichten. Het is samengesteld uit minstens drie verschillende en onderling niet gemakkelijk in overeenstemming te brengen elementen, welke door den schrijver zoo kundig versmolten werden, dat elk beurtelings den lezer aantrekt en boeit — den meest oppervlakkige alleen uitgezonderd. De oorspronkelijke legendarische Thijl van de volkstraditie is, natuurlijk, een looze guit, wiens poetsen, aan paters en marskramers, aan pelgrims en herbergiers gebakken, doen denken aan dergelijke verhalen van boert en kortswijl die in alle landen heerschen tusschen de tijden van

[1] *La Légende de Thijl Ulenspiegel.* 55 bois gravés originaux par PAUL-AUGUSTE MASUI-CASTRICQUE. — Edité par l'artiste. Imprimé par E. & S. Buller, 148, Stroud Green Road, Londres. Voor Nederland: Scheltema & Holkema's Boekhandel, afd. Plaathandel, Rokin 74, Amsterdam, (1917), in-folio. — De hierbij gaande afbeeldingen zijn aangemaakt op ongeveer 1/3 der oorspronkelijke houtsneden, welke meestendeels ongeveer 36 × 26 cM. groot zijn.

Chaucer en Rabelais. Hun satire was te goedaardig om diep bijtend te zijn, en hun hoofddoel was eenvoudig om te amuseeren. Zoo bestaat de grap, waarin de naam Ulen-spiegel zijn oorsprong zou vinden, in het vertoonen van een tooverspiegel in een kermistent, waar de spullebaas voor een paar stuivers aan zijn publiek de toekomst voorspelt. Hoewel Masui-Castricque twee of drie dergelijke episodes behandelt — de smulpartij van twaalf blinde bedelaars in de Trompe te Ukkel, op kosten van den Deken, en het verkoopen van wonderpakjes die een grof surrogaat bevatten voor graan, te Jeruzalem op het H. Graf gewijd, aan een paar gierige Joden te Hamburg (Pl. 9 en 10) — is er niets comisch in deze platen. De Rabelaisiaansche humor van Thijl's vroegste zwerftochten, en de Gargantuaansche eetlust van zijn metgezel Lamme Goedzak, die een navolger van Hogarth rijke stof zou bieden, worden feitelijk voorbijgegaan. De kunstenaar schenkt slechts geringe aandacht aan het eet-, drink- en lachlustige voorspel, dat in het verhaal zulke kostbare tegenstelling vormt tot de donkere ellende die volgt.

Deze leemte zou een ernstig verzuim mogen heeten, ware het niet dat het meest bezielde element van De Coster's meesterstuk gelegen is in de knappe herschepping van de boersche legende in een historisch verhaal. Thijl gaat over van guitenstreken tot tragische daden. Zijne geboorte doet de schrijver samenvallen met die van Philips II, en zijn leven tusschen 1550 en 1584 is niet alleen een doorloopend commentaar op, maar ook een belangrijke factor in de lijdensgeschiedenis der Nederlanden, van af de invoering der Spaansche Inquisitie tot aan den moord van Willem den Zwijger. Door heel dit tijdperk van angst en wantrouwen speelt hij een verborgen maar doeltreffende rol, spionnen betrappend, strijders aanwervend, wapens uitdeelend, of met Lumey's Watergeuzen meevechtend. Zijn ijver voor het openbare recht is aangespoord door het private onrecht, want zijn vader Claes werd tot den brandstapel gebracht op valsche beschuldiging van ketterij, — zijne moeder en hijzelf werden gepijnigd, terwijl de moeder van Nele, zijn zoetelief, voor hekserij veroordeeld werd tot de waterproef.

Hoe heeft Masui-Castricque deze dicht dooreen geweven stof van huiselijke en openbare gebeurtenissen behandeld? Hij heeft er geenszins naar gestreefd om te types te individualiseeren en de lotgevallen van een enkel gezin te volgen, alsof hij een historischen roman van Scott of Dumas te behandelen had. Zijn doel is veel meer geweest om op elke prent den stempel te drukken van iets wijders en diepers dan het noodlot van één mensch, en den heftigen strijd om het bestaan van een heel volk te doen gevoelen. Zijne visie is nooit objectief, maar



P.-A. MASUI-CASTRICQUE: De brandstapels der Spaansche Inquisitie.

het onderwerp, door een gekozen gebeurtenis geleverd, wordt subjectief vergroot. Achter de poppen van het verhaal staan de machten die aan de draden trekken. Misschien kan geen beter voorbeeld van die zuiver symbolische wijze van behandeling gegeven worden dan Pl. 14, waarvan het opschrift luidt: *Sur les bûchers de l'Inquisition espagnole fumait la graisse des victimes.* De teekening zelve vertoont een paar groote prelatenhanden, zegenend uitgestrekt over oplaaiende vlammen, en van elken vinger bengelt een geraamte aan touwtjes, een doodendans uitvoerend rond de brandende martelaars. In andere gevallen wordt het effect veeleer verkregen door vervorming en weglating van detail. Pl. 13 (de pijniging van Thijl en zijn moeder Soetkin) geeft een indruk van duivelsche wreedheid door het voorstellen van monsterachtige en wanstaltige figuren in plaats van die van slachtoffers en beulen, maar de menschelijke trek wordt bewaard door een conventioneelen, gra-

celijk gebogen Spaanschen soldaat in den achtergrond, wiens taak het is een waarschuwend vuur te stoken.

Het derde en meest subtiele element der geschiedenis, dat de humoristische zoowel als de politieke bestanddeelen ervan overtreft, wordt geleverd door mystieke tusschenspelen, waar Thijl en Nele met tooverzalf besmeerd worden, en meegesleept in een warreling van cosmische verschijnselen, en hunne schamele personen verzwolgen worden in den stroom der wereldmachten. In den Sabbath der Lentegeesten, wanneer de Winterreus overwonnen wordt, en de geesten der wouden, wateren, mijnen, bloemen en sterren dwarrelen in scheppende verrukking, wordt Thijl begroet door hun profetisch gezang: „Attends, entends et vois, Aime les Sept, et la Ceinture." Deze woorden verbinden de heroprijzing der Nederlanden van staatkundigen dood met de jaarlijksche herwording der natuur, want de „zeven" worden in een later visioen verklaard als de vervanging der zeven nationale zonden door nationale deugden en de „ceinture" is de unie der noordelijke met de zuidelijke provincies. Door de kracht der bovennatuurlijke sanctie, is de zending van Ulenspiegel aldus in het dichterlijke verheven en de personages der legende worden in een nieuwe glorie gehuld. Thijl verpersoonlijkt nu den geest van Vlaanderen, Nele het hart, de gemartelde Claes den moed, de steeds gulzige Lamme de maag. Het spreekt vanzelf dat, zoo alleen letterkundig genie van uitzonderlijk gehalte de eenheid en waarschijnlijkheid dezer figuren in transities van realistisch proza tot verheven poëzie vermag te bewaren, deze transities hooge eischen stellen aan de plooibaarheid van een illustrator. De bijzondere gaven van kunstenaars als Botticelli of William Blake zouden er noodig zijn, om de Coster's hoogste vlucht in het rijk der verbeelding naar behooren te vertolken. In ieder geval heeft Masui-Castricque het niet beproefd om tooneelen uit te beelden, welke in een bovenaardsche omgeving plaats vinden. Het gevolg is scherper concentratie op werkelijke gebeurtenissen, hoe verschrikkelijk ook, die voorgesteld worden met genoegzaam veroorloofd symbolisme om den kunstenaar voor het verwijt van fotografische nauwkeurigheid te vrijwaren. Het is vaak wijzer om menschelijke daden te vergrooten, dan om bovenmenschelijke fictie te verkleinen.

Er dient gezegd, dat 's kunstenaars doel nauwkeurig is omschreven en toegelicht in een opdracht-voorrede, waaruit blijkt waarom de boertige zoowel als de bovenzinnelijke zijden van het onderwerp geheel ondergeschikt zijn gemaakt aan de voorstelling van wreede, menschelijke werkelijkheden. Aan zijn broeder, kapitein in het Belgisch



P.-A. MASUI-CASTRICQUE: Thijl en Lamme smeden wapens voor de Geuzen.

leger, aan de soldaten van Antwerpen en van den Yzer, aan de martelaren der Duitsche vervolging, aan den heldenmoed van krijgslieden en burgers draagt de kunstenaar zijn werk op. Hij herinnert aan den opstand der Geuzen. „De moreele en physieke verdrukking der Belgische provincies" zegt hij: [1] „was het eerste bedrijf van een roode tragedie, die bloedige en glorierijke uren telde. De opstand der Nederlanden tegen een afschuwelijke overheersching triomfeerde. Thans herleeft dezelfde strijd tusschen den zwakke, die eerlijk is, dapper en vurig apostel van algeheele vrijheid, tegen den machtige, den tyran, die geweten en lichaam verdrukt.... De herinnering aan de donkere tijden van het verleden, de naam onzer groote martelaren is steeds

[1] Wij vertalen.



P.-A. MASUI-CASTRICQUE: „La Giline".

de weergalm van het woord Vrijheid, door heel een klein volk uitgekreten. En de haat voor den verdrukker, wie hij ook zij, is de grondslag der Belgische dapperheid. Daarom heb ik gemeend dat het werk van Charles de Coster, in houtsnede vertolkt, geen nieuw maar een hernieuwd getuigenis zou afleggen van den geest die ons land in de 16e zoowel als in de 20e eeuw, tegen een gelijken vijand in het harnas joeg. Thijl Ulenspiegel is de geest der vroolijkheid, van den kalmen en soms naïeven heldenmoed, van het vurige streven naar een schitterend ideaal, en, in zijne tallooze legenden is hij niet eenvoudig de zoon van Claes den kolenbrander, maar de Belg, in alle uitdrukkingen van het dagelijksche leven, tragisch en koppig in den strijd, lachend als de zonneschijn tusschen twee gevechten . . . ."

Ondanks het historische parallel dat dit protest in beeld tegen verdrukking bezielde, bevatten de illustraties geen verwijzing tot hedendaagsche toestanden. Hun beroep is eerlijk en krachtig retrospectief; zij zullen gewaardeerd worden om zuiver artistieke redenen door degenen wier oordeel niet door politieke vooringenomenheid beïnvloed wordt.

Een eigenaardige antithesis tusschen schrijver en illustrator, welke zou schijnen den uitslag in gevaar te brengen, valt herhaaldelijk in het oog. Terwijl De Coster, evenals Dante, in mozaïek werkte, en ontzaglijke tafereelen samenstelde met ontelbare, nauwkeurige, kleine details, zoodat de lezer tevens overbluft en overtuigd is, wijkt Masui-Castricque zelden af van een zwaar gehouden omtreklijn, opeengepakte figuren en fragmentarisch bijwerk. De figuren zijn reusachtig en drukken kracht, afgrijzen, sluwheid uit, of wat het tooneel ook vergen moge, maar ze zijn nooit geïndividualiseerd, noch worden ze, in opvolgentlijke teekeningen, met gelijke persoonlijke attributen voorgesteld. Zelfs Thijl, de hoofdfiguur, is voor het oog op verre na niet steeds dezelfde Thijl: hij is „de Belg". Dit ondergeschikt maken der persoonlijkheid,



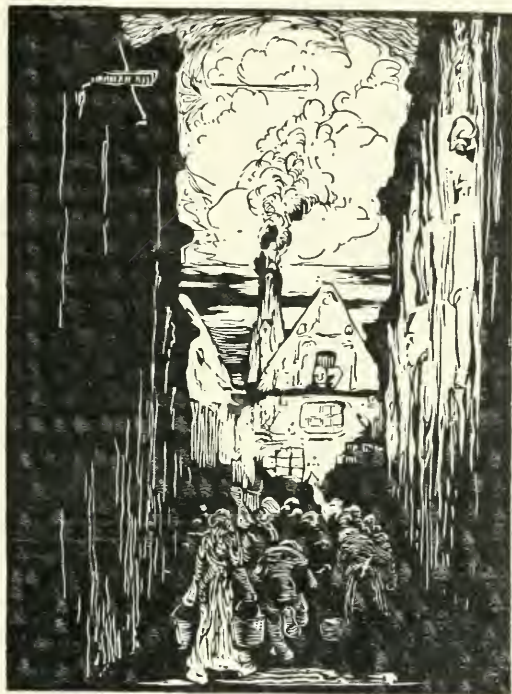
P.-A. MASUI-CASTRICQUE: Regen te Meulestee.

hoewel het den gang van het verhaal schijnt te belemmeren, draagt bij tot het nastreven van het latente doel om de volksbeweging en de volks-emotie te doen gevoelen. Onder de beste teekeningen, waar een menigte de voorstelling vult en haar deel aan de handeling heeft, mogen Pl. 32 en 33 vermeld worden, waar de Geuzen zich schuil houden of nagejaagd worden in de bosschen, en, op kleine schaal, de prenten waar de prediking van monniken en hervormers worden voorgesteld. In zulke tooneelen wordt een effect van heftige beweging en chaotisch geweld voortreffelijk te weeg gebracht door groepeering en gebarenspel der menigte. Een overvloed van zulke prenten zou echter vermoeiend werken en gaarne gaat men tot dezulke over, waar kracht met eenvoud samengaat. Pl. 29 (Thijl en Lamme smeden wapens voor de Geuzen, bij nacht, in de smidse van Wastede, te Lokeren) geeft een goed voorbeeld van ingehouden, decoratieve kracht. De daksparren in onvoltooide lijnen aangegeven, doen denken aan gedragen speren en de strenge soberheid van detail doen de neerzittende arbeiders uitkomen in krachtig relief.

Eveneens in tegenstelling met de meer ingewikkelde en heftig bewogen tooneelen zijn sommige goed uitgevoerde vrouwenhoofden van trotsche en sombere schoonheid. Allereerst valt daarbij te vermelden Pl. 34, *La Giline*, de spionneerende courtisane van Kortrijk, welke haar mandoline omklemt, en met gebiedenden blik en mond haar zelfbewuste macht laat gelden. De beschaduwde wangen en de Mephistofeliaansche hoornen van den tulband verleenen een onheilspellende beteekenis aan de fiergedragen buste en den flink gemodeleerden arm.

Het paar hoofden in Pl. 31, getiteld „Regen te Meulestee" mag als typisch gelden voor de onafhankelijke kracht van den illustrator. Het zijn de hoofden van Boelkin en Thijl, die beschutting zoeken voor een plotse regenbui, na een toevallige ontmoeting in het bosch, en hun ontmoeting is het voorspel tot de half grappige, half tragische ontmaskering van den rooden Proost Spelle, die de omliggende dorpen onder een schrikbewind door marteling en tyrannie op kleine schaal gebracht had. Spelle komt eigenlijk niet voor in deze portrettengalerij, maar zijn wreedheid kan geraden worden in de vluchtige bleekheid van Boelkin en in Thijl's grimmige uitdrukking, die weerwraak voorspelt. De aangezichten zijn machtig van uitdrukking en dragen hun eigen stempel, ongeacht het verbaal, waarvan ze veeleer den geest kenschetsen dan de gebeurtenissen uitbeelden.

In een tijd dat de moderne kunst zoo hoogelijk de vrijheid eischt om representatieve methoden te verwerpen, ware het ijdel om haar dit recht te betwisten. Er kunnen lieden gevonden worden, zelfs onder kunstenaars van naam, die het zullen afkeuren dat in Masui-Castricque's teekeningen de menschelijke anatomie zoo vaak geknot, verwrongen of overdreven wordt, ten einde psychologische waarheid ten koste van physische nauwkeurigheid uit te drukken. Iedere teekening moet natuurlijk op zichzelf staan of vallen, en we zijn er verre af te beweren, dat in ieder geval het bereikte doel de gebruikte middelen wettigt. Maar er is een arsenaal, waar kunstenaars van iedere school wapens kunnen vinden, die doeltreffender zijn dan eenige andere tot het uitdrukken van onpersoonlijke schoonheid en van abstracties als licht, snelheid, somberheid, grootheid. Dit is het arsenaal der Natuur, en de wapens worden gevonden in de behandeling van wolken, vlammen, water, boomen en dergelijke zaken. Masui-Castricque heeft handig gebruik gemaakt van de eigenaardigheden van het Vlaamsche landschap en van de Vlaamsche architectuur in sommige gevallen, terwijl hij elders zee en hemel ter hulp heeft geroepen voor nog grootere effecten. Neem, bijvoorbeeld, Pl. 17, waar de menigte met emmers door het Vlaanderen-straatje te Brussel loopt, bij het valsche brand-alarm. Hier vormen de hooge huizen, welke de nauwe straat bezoomen, de in den zonsondergang rookende schouw, en de gezichten die uit de ramen gestoken worden een voortreffelijke verbinding van gebouwen met vleesch en bloed. De consacratie van den pasgeboren Thijl aan de opgaande zon heeft een stralenden zonsopgang tot achtergrond, boven en achter een lijn van vluchtende polders; deze schikking van het tooneel verhoogt de plechtige waardigheid van



P.-A. MASUI-CASTRICQUE: „'t Brandt!"

Claes, den vader. Vooral in de zeestukken, met varende of ingevroren kapers, de zeilen zwellend of samengerold, is een meesterlijk gebruik gemaakt van golven en wolken. De aanduiding van snelheid, in Pl. 44 (*Blancs cygnes de la blanche Liberté les flibots des Gueux glissent sur l'Escaut, sur la mer grande à la recherche des assarbes espagnoles*), vliedt met pakkende intensiteit van de lenzende schepen tot de jachtende wolken, die als zwanen langs den donkeren hemel drijven.

Over het algemeen echter, is minder gebruik gemaakt dan men zou verwachten van gebouwen, welke een gemakkelijk middel aan de hand doen om met brokken donker metselwerk een indruk van kracht en grootheid te verwekken. Tegenover de spits van O. L. Vrouwen van Antwerpen en den stompen toren van Veere, welke twee merkwaardige prenten beheerschen, moet het veelvuldig gebruik van figurengroepen gesteld worden, welke heftige handeling en aandoening uit-



P.-A. MASUI-CASTRICQUE: Kathelijne tot de waterproef veroordeeld.

drukken. Dit houdt verband met 's kunstenaars hoofddoel, in zijne voorrede uiteengezet, om de volkstragedie aanschouwelijk te maken. De meest typische houtsnede in dit opzicht, even merkwaardig voor verscheidenheid van behandeling als voor kracht van lijn is wellicht Pl. 42, waar de schamele, bibberende Kathelijne op het punt staat om in de vaart te Brugge geworpen te worden, onder beschuldiging van hekserij. Er is iets duivelachtigers in de gezichten en gebaren van degenen, die met de strafuitvoering belast zijn, dan de beschrijvende bladzijden van De Coster vermogen uit te drukken. Door zulke treffende uitbeeldingen doet Masui-Castricque Thijl Ulenspiegel's roepstem luider en krachtiger klinken voor al degenen die Vlaanderen liefhebben.

OSMAN EDWARDS.





ONS AANDEEL IN DE KAARTEN VAN ROME



IN de goede dagen vóór den oorlog was er in Rome een onderwerp opgekomen, dat de volle aandacht van de internationale geleerdenwereld als met een tooverslag tot zich getrokken had: de oude, perspectievische kaarten der Eeuwige stad.

Niet dat het bestaan van deze kaarten te voren geheel onbekend zou zijn geweest; men wist dat zij zich in de speciaal Romeinsch-topographische afdeeling der Vittorio Emanuele-bibliotheek bevonden en te hooi en te gras bediende men zich van stukjes van deze kaarten, die dan gereproduceerd werden om een of andere plaatselijke bizonderheid toe te lichten. Het bleef echter bij stukwerk tot de prefect der Vaticaansche bibliotheek Dr. F. Ehrle S. J. voor de door hem met genialiteit geleide instelling een prachtige verzameling van deze kaarten door eenen ongenoemde ten geschenke kreeg en met al de voortvarendheid, welke mede eene zijner vele verdiensten vormde, tot het uitgeven van een reeks reproducties der voornaamste kaarten besloot. Altijd bescheiden zei hij niet anders te willen doen, dan voor andere groote steden in Europa al geschied was.

Een initiatief door iemand van zoo buitengewone beteekenis als Dr. Ehrle, dien wij allen de hoogste vereering toedroegen, genomen, moest een van die spannende tijden van belangstelling voor een nieuw gegeven in de studiewereld voortbrengen, als men misschien alleen in Rome voor een onderwerp dat buiten de exacte wetenschappen lag, het geluk kon hebben te leeren kennen. Ik heb het voorrecht genoten dit niet alleen mee te maken, maar daar ook mijn klein aandeel toe bij te dragen, met eene studie over een kaart van Rome, die ik in eene loggia van het kasteel te Bagnaia bij Viterbo op den muur geschilderd vond en in eene voordracht in het Engelsche Instituut in Rome, naar de daarop voorgestelde monumenten, tusschen de jaren 1616 en 1620 stelde, en voor eene copie naar een kaart in prent

aannam ([1]). Met eenige voldoening zag ik, op de topographische tentoonstelling in het Castel Sant' Angelo het oorspronkelijk, door Mattheus Greuter, voor den dag komen, dat het jaartal 1618 droeg. Ik hoop zelf deze kaart nog in het loopende jaar in reproductie uit te geven.

Dan kon ik aan de hand van het *Schilderboeck* van VAN MANDER eenige toelichtingen geven over den maker van een andere kaart, die Rome juist vóór de regeering van paus Sixtus V (1585—1590) voorstelt: den Franschman Étienne Dupérac, en nog onlangs aantoonen, dat de nieuw-ontdekte kaart van Rome door Tempesta, van het jaar 1593, door onzen zelfden nauwkeurigen kunstgeschiedschrijver vermeld was ([2]), terwijl ik al vroeger over den Nederlandschen cartograaf Jacobus Bos, in het Duitsche *Allgem. Künstlerlexicon* eenige mededeelingen had kunnen doen.

Wij Nederlanders kunnen bijna altijd ons penningske bijdragen voor onderwerpen van kunst- en beschavingsgeschiedenis in Italië ná de Renaissance.

([1]) J. A. F. ORBAAN, *Un viaggio di Clemente VIII nel Viterbese, in Roma, a cura della R. Società Romana di storia patria*, 1913 (Estratto dall' Archivio, vol. XXXVI), p. 24, Nota 1.

In ditzelfde artikel had ik een paar maal gelegenheid Nederlandsche gegevens voor de Italiaansche kunstgeschiedenis te benutten; p. 21, Nota 1, zei ik, naar aanleiding van de fresco's in Caprarola:

„In quanto alla storia della decorazione artistica mi arrischio solamente di fare una piccola aggiunta al Baglione, vale a dire che non mi pare impossibile che il Bartolomeo, ivi nominato alla p. 183, sia il mio compatriotta Bartholomeus Spranger. Il VAN MANDER nel suo *Schilderboeck*, pubblicato nei primi anni del secolo decimosettimo, a fol. 187 parla di Spranger, mandato a Caprarola dal cardinale Farnese per fare paesaggi, ma richiamato improvvisamente;

en op p. 26, Nota 2 naar aanleiding van de Italiaansche villa's in het einde van de zestiende eeuw:

Abbiamo il Montaigne, il Buchellius, lo Schickhardt come testimoni che il turista colto della fine del secolo decimosesto e il principio del decimosettimo, cercò fra l'altre bellezze d'Italia, sempre il giardino e la villa, come uno dei „mirabilia" più importanti. Così fu anche col notro poeta e storico Pieter Corneliszoon Hooft, che lasciò una succinta descrizione del suo viaggio (1599—1601): Pratolino prende un primo posto in quella *Reisheuchenis* pubblicata dal VAN VLOTEN nel secondo volume delle sue *Lettere*. Un curioso caso d'una villa Italiana tramandato in un modo speciale davanti al nostro pubblico Olandese di quei tempi si trova nel quadro di Sebastiaan Vrancz, nel museo di Napoli: una villa Medici, con una delle due torri trasformata nello stile del nostro Rinascimento e popolata con nobiltà piuttosto anversese, vestita secondo qualche libro di costumi. Il quadro è datato: 1615, quando Sebastiano Vrancz era tornato da molto tempo in patria ed è certamente fatto con l'aiuto della memoria e di qualche disegno, portato dal viaggio anteriore all' anno 1600, o da stampe. È un prezioso aiuto anche per noi, per ricostruire la villa immaginaria italiana, dove i nostri poeti di quei tempi collocarono le loro imitazioni del Tasso e del Guarino".

([2]) *Kunstkronik*, 13 Oktober 1916, S. 21, Anm. 1; de plaats komt voor in het ook voor de Italiaansche kunstgeschiedenis belangrijke hoofdstuk over de schilders, die van Mander in Rome gekend had, dat ik derhalve te gelegener tijd in Italiaansch vertaald zal uitbrengen.

Het is jammer dat wij, in een al te eng ambtelijk keurslijf ingesloten zoo vaak gelegenheden laten voorbijgaan.

Tijd en geld konden beter besteed worden, dan alleen aan het zoeken in Italië naar bescheiden omtrent Nederlandsche kerkelijke en staatkundige aangelegenheden, kunstenaars en geleerden. Het zou tenminste pas geven, wat meer te letten op het aandeel dat wij zelf gehad hebben in de beschaving en kunst van Italië, door bijvoorbeeld een keur-bibliotheek in Rome bijeen te brengen van alle Nederlandsche werken, die op Italië betrekking hebben (1), en eene zoo volledig mogelijke verzameling, desnoods in photographie, van de prenten door onze graveurs naar Italiaansche voorbeelden gemaakt, om een begin te maken met aan Italië wat terug te geven van hetgeen onze voorvaders daar gehaald hebben.

(1) Zeker zou daar ook niet mogen ontbreken een werk als *Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae*, Roma, MDCXLII, met de gravures van Cornelis Bloemaert, of het belangrijk album: *Galleria Giustiniana del marchese Giustiniani*, waarvan het titelblad: *Franc du Quesnoy. Bruxell. fec. Theod. Matham Sculp. Romae*, met prenten geteekend of gegraveerd door Jodocus de Pape, R. Persyn, Bloemaert, Matham.

Te hooi en te gras zou men kleinere boekjes kunnen aanschaffen, als de *Galleria* van Marino, die ik van plan ben uitvoerig te bespreken, of de: *Pinacotheca sive Romana pictura et sculptura auctore Joanne Michaele Silos*, Romae, 1673, met gedichten op schilderijen van Rubens in de verzameling van Christina van Zweden.

Overigens verdient het aanbeveling een klapper aan te leggen op de voor onze Noord- en Zuid-Nederlandsche kunstgeschiedenis belangrijke werken in de Cicognara-bibliotheek (bij de Vaticaansche bibliotheek ingelijfd), waar ik o. a., Cicognara IV, M. 37 aantrof een werkje op Jan van Boulogne: *Alcune compositioni di diversi autori in lode del ritratto della Sabina scolpito in marmo dell' eccellentissimo M. Giovanni Bologna posto nella piazza del serenissimo Gran Duca di Toscana, in Firenze, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli*, MDLXXXIII.

Het was in Florence gebruik, dat zoodra een nieuw kunstwerk, vooral een standbeeld, onthuld werd, gedichten met lof of kritiek door willekeurige personen er aan gehangen werden. Iemand als Baccio Bandinelli beleefde daar treurige oogenblikken mee!

Hier schijnt de beeldhouwer het met zijn werk in de Loggia de' Lanzi (nog aldaar) beter getroffen te hebben. De verzamelaar spreekt in zijn opdracht aan den Florentijnschen senator Bernardo Vecchietti van: „. . . questa parte di versi, che in pochi giorni ho raccolto;" het was vlug en blijkbaar ook goed gegaan. Vecchietti wordt daar geprezen omdat hij den beeldhouwer opnam toen hij te Florence kwam en de hand boven het hoofd hield al de dertig jaren, die hij daar verwijld had. De verzamelaar spreekt hem daarom aan: „voi . . . che . . . d'oltramontano l'havete fatto chiaro Fiorentino."

De verzen zijn o. a. van Bernardo Vecchietti zelf, Vincenzo Alamanni, Bernardo Davanzati en Piero di Gherardo Capponi, alle zeer goede Florentijnsche namen.

Op p. 20 seqq. een stuk poëtische levensbeschrijving:

. . . . Il genitor
. . . .
Rogator di procure e di contratti
Volea che fosse, ma costui . . .
Seguir propose il naturale istinto
E per veder degli scultori antichi
E de' moderni ancora l'opre più rare
Chietamente partì dal patrio lido
E si condusse alla superba Roma.

De studie van het onderwerp der perspectievische kaarten heeft ondertusschen, niettegenstaande den oorlog, ongeveer haar beslag gekregen. Het meerendeel der reproducties, door Dr. Ehrle in een reeks als zijn programma opgesteld, is uitgekomen, of, voor één nummer geldt dit, daarvan is tenminste de belangrijke inleidende tekst verschenen.

Wij bezitten nog niet de kaarten die voor de geschiedenis der Nederlanders in Rome van het meeste belang zijn, d. w. z. de uitvoerige kaarten nà het jaar 1600. De uitgave van de kaart van Tempesta, van het jaar 1593, in Stockholm ontdekt, wordt eerst ná den oorlog, als afzonderlijke publicatie in uitzicht gesteld. Voor de reeks van Dr. Ehrle zullen dus ook eerst later de andere, latere Tempesta en de perspectievische kaart van Maggi, kort nà het jaar 1620 deze laatste, in aanmerking komen. Ik heb meer dan eens gelegenheid gehad mij in de Vaticaansche bibliotheek van de origineelen dezer te verwachten reproducties te bedienen voor mijne studies over Rome, die ik eens als achtergrond voor ons aandeel in Rome, wat onze landgenooten er deden, wat zij er haalden, wil gebruiken. Even op de uitgave vooruitloopend mag ik er wel de aandacht op vestigen, dat wij ons met behulp van deze afbeeldingen der heele stad, eene duidelijke voorstelling kunnen maken van Rome zooals Hooft en Rubens het zagen. Zeer belangrijk en leerzaam vind ik de kaarten ook voor eene vergelijking tusschen het Amsterdam dat Hooft achter zich liet, in de heerlijke reproductie van de kaart van Pieter Bast, door het Genootschap Amstelodamum uitgegeven, en het Rome dat hij in zijn *Reisheuchenis* aanduidt. Wij kunnen ons dan geheel denken in de verbazing, die onzen jongen dichter moet geslagen hebben, toen hij deze wereldstad zich zag openen, toen al eene toepassing van de doorzichtkunde op stede-bouw in den overtreffenden trap en een grootsch schouwtooneel!

Bij de nauwkeurige studie, welke de reproducties der kaarten ons zullen veroorloven, kunnen allerhande bizonderheden van Nederlandsch belang er op worden nagespeurd: de staat der nationale instellingen, de omgeving waar onze kunstenaars als hun buurt in woonden, ik acht het niet onmogelijk dat wij er zelfs eens het paleis in zullen vinden, dat den Katholieken zoon van Willem den Zwijger bij zijn bezoek in Rome verblijf verschafte.

Maar wij hebben ons in onze onderzoekingen in Rome al veel te veel op de kleinigheden eerst geworpen met het bekende optisch bedrog van de boomen-en-het-bosch als schadelijk gevolg. Wanneer wij al die mooie, volledige gezichten op Rome van kort voor Sixtus V tot in de eerste jaren van den regeeringstijd van Urbanus VIII om ons heen kunnen han-

gen en de gedaanteverwisseling, die Rome tusschen die termijnen als een tweede Renaissance doorliep, ons voor oogen staat. mogen wij den frisschen geur van grootere gedachten op ons laten inwerken en nog eens de essence van een nieuw Rome inademen, door mannen als Gerard van Honthorst, Poelenburch, Rycquius [1] uit de eerste hand genoten.

Het zou echter, met al die aanlokkelijke vooruitzichten op komst, ondankbaar en tevens onpractisch zijn indien wij er niet een scherp oog op hielden, wat nu reeds aan belangrijke resultaten door de bijkomstige studies dezer uitgaven te verzamelen is. Het levert zijdelings een bewijs op, voor hetgeen ik hiervoren opmerkte, dat wij Nederlanders óns aandeel hebben in Rome, en dat wij het kunnen vinden, ook als wij het in de werken van buitenlanders, of in het buitenland uitgegeven gaan zoeken.

Voor een goed overzicht neem ik ditmaal het werk van eenen heksluiter op dit gebied, den uitnemenden topograaf van het oude en nieuwere Rome, Professor Christian Huelsen, die een buitengewoon belangrijke lijst van al deze kaarten heeft samengesteld [2].

[1] De brieven van Justus Rycquius zijn van beteekenis voor de geschiedenis van Rome onder Paulus V Borghese (1605—1621). Ik neem hier eenige voorbeelden uit *Justi Rycqui epistolarum selectarum centuria altera nova in qua mixta querita et censurae, Lovani, typis Christophori Flavi* MDCXV, waar hij, p. 26 seqq., in eenen brief uit Rome, in het jaar 1609 over nieuwe vondsten en opgravingen daar bericht; p. 51, 1610, Rome, over een opschrift-steen aan de Via Tiburtina gevonden; op p. 53, steeds in Rome, verdedigt hij het Nederlandsche ras en steekt deszelfs verdiensten in de lucht; p. 73 beschrijft hij een allermerkwaardigst... drinkgelag, in Rome, 1611; op p. 79 stelt hij een grafschrift voor Torquato Tasso samen en op p. 80 geeft hij een gedichtje (1610) op den heuvel van Sant' Onofrio waar de dichter zijne laatste levensdagen sleet, zooals wij trouwens op p.p. 124—126 een gedicht van hem vinden op Napels en omstreken, die geen toerist van die dagen, al was het alleen maar te wille van Vergilius, naliet te bezoeken. Rycquius gaf dan voor Rome, behalve zijn bekend werk over het Kapitool uit: *de laudibus Pauli V. P. P. opt. max. panegyris ex vorso et prorsa oratione commita, excudit Romae Alphonsus Ciacconius, in basilica Antoniana. anno* MDCXI.

Op p. 133 van denzelfden bundel vermeldt hij een standbeeld, in Anzio opgegraven, dat p. 138 aan kardinaal Borghese ten geschenke gegeven werd. Belangrijk is zijn bericht, p. 169, omtrent het overbrengen van Giotto's mozaiek, nu in de voorhal van de Sint-Pieterkerk, door Paulus V toen geplaatst boven een kleine fontein aan den wand rechts van de trappen die naar de juist voltooide nieuwe basiliek leiden. Op p. 209 beschrijft hij zijne thuisreis en op p. 213 en in den daar onmiddellijk volgenden brief zijne indrukken als hij aan Rome terugdenkt.

Ik mag zeker wel aannemen dat de plaats bekend is, op p. 45 van de *Justi Riekj Gandensis Belgae epistolicae... centuria prima, Coloniae Agrippinae, sumptibus Bernardi Gualtheri anno* MDCX, waar hij uit Perugia (1608) aan Philipus Rubens schrijft, dat hij zijnen broeder op diens werk in de Chiesa Nova bezocht: »Superioribus mensibus paullo antequam Urbe relicta Perusiam abscederem, cum fratris tui visendi causa ad oratorium S.S. Nerei et Achillei; ubis is divina artis suae dabat experimenta" etc.

[2] Christian Huelsen, *Saggio di bibliografia ragionala delle piante icnografiche e prospettiche di Roma dal 1551 al 1748, in Roma, a cura della R. Società Romana di storia patria, 1915.*

Studies van Huelsen zijn altijd interessant. Voor ons kunsthistorici is het een fortuintje, dat hij met zijne werkelijk ongelooflijke werkkracht, speurzin en scherpzinnigheid, die er bovendien altijd in slagen duidelijk uiteen te zetten en ontwijfelbaar den slotsom te trekken, waar het op schrijven aankomt, zich ook de geschiedenis van het monumentale Rome uit de zestiende en zeventiende eeuw aangetrokken heeft. Zijne veelomvattende kennis van de bronnen is daarmee niet alleen aan het klassieke Rome en eene onomstootelijke topographie aan dié tijden te pas gekomen; hij heeft al het batige bijwerk op de latere ontwikkeling van het stadsbeeld toegepast.

Deze groote geleerde, onmiddellijk uit de school van Mommsen voortgekomen, gaat niet van mijlpaal tot mijlpaal op een afgebakenden weg. Hij geeft er verre de voorkeur aan als een vernuftig botanist ook nog het onkruid tusschen het oude plaveisel te wieden en het is waarlijk treffend met welke verrassende vondsten hij slag op slag voor den dag komt. Zooals dat met echte geleerden gaat, die niet onder de incubatie der „ontdekking" leven, haalt hij de verblijdende nieuwtjes vaak uit boeken, die al de anderen meer geciteerd dan gelezen hebben, terwijl het bij iemand van zijn kracht als van zelf spreekt dat de bloote vergelijking van de opvolgende uitgaven van een zelfde boek altijd een batig saldo oplevert.

In de eerste plaats noemt Huelsen (l. cit. p. 9. Aanm. 2) in zijne beredeneerde lijst een kaart gegraveerd naar eene teekening van onzen Hendrik van Cleve, omstreeks 1550 gemaakt, een panorama van Rome gezien van den Janiculus, eene teekening die op zich zelf een tegenstuk moet zijn van het andere „gezicht op Rome" van het zoogenaamde Gouden Huis van Nero, door Bartoli in zijn Cento Vedute gereproduceerd. Naar de eerstgenoemde teekening kent Huelsen geen prent uit de tweede helft van de XVIde, maar meer dan eene uit de XVIIde eeuw: eene gedrukt in 1626 in Amsterdam bij Claes Jansz. Visscher *in de Kalverstraat* (ander afdrukken met het adres: *chez Nicolas Jean Pesscheur, demeurant à la Rue des Veaux*, ook van het jaar 1628) in drie groote bladen (57 × 222 centim.) met den titel: *Splendidissima et accuratissima Romae famosissimae caput orbis terrarum dictae delineatio*, met lange uitleggingen in het Latijn, Fransch en Nederlandsch. Een exemplaar daarvan zag Huelsen in het Cabinet d'Estampes te Parijs. Dan kent hij een herdruk uitgevoerd door Stefano Scolari a S. Zulian in 1665.

Een ander panorama van denzelfde: Rome gezien van de Trinità de' Monti, werd, naar Huelsen voortgaat ons te berichten, in koper gesneden door Dom. Barrière (*Recens Urbis Romae ex australi plaga*

prospectus anno domini 1649) door Giovan Giacomo Rossi, alla Pace uitgegeven en omstreeks 1660 in Amsterdam nagedrukt door Hendrick Fock en Cornelis Danckerts (40 × 52 centim.).

Het verdient al dadelijk de aandacht van de directeurs van prentenkabinetten, bibliotheken en archieven bij ons te lande, of zich in de door hen beheerde verzamelingen soms exemplaren van de zeldzame nummers dezer late prenten naar de teekeningen van Hendrik van Cleve bevinden. In geval dit zoo mocht uitkomen, dienen zij er de studeerenden voor te waarschuwen niet op de datums af te gaan, maar op hunne hoede te zijn, dat zij met een soort palimpsest van eene topographische voorstelling te doen hebben.

Op p. 19 zijner inleiding spreekt Huelsen al even van de kaart van Ugo Pinardi, gegraveerd door Jacobus Bos en noemt daar, in de noot 1, Pinardo een kunstenaar van beteekenis, die naar zijn stijl te oordeelen in betrekking tot Hendrik van Cleve gestaan kan hebben.

Dan vermeldt hij, p. 21, een kaart, die hij voorloopig de *Pianta del 1590* wil noemen, waarvan tot nog toe geen oorspronkelijk exemplaar bekend is, maar alleen een herdruk van het jaar 1630, terwijl uit het halfweggekrabde onderschrift op te maken is, dat er drie andere drukken aan waren voorafgegaan: 1623, 1602 en eerstelijk het oorspronkelijk tusschen 1586 en 1594. Nu is het hoogst merkwaardig, dat er eene copie van deze oorspronkelijke kaart bestaat, door Timan van Veen in Leiden in 1593 gepubliceerd. Huelsen zegt daaromtrent, p. 23: „het exemplaar der Vaticaansche Bibliotheek, het eenige dat ik ken, toont aan, dat de Hollandsche graveur getrouw genoeg het oorspronkelijk gecopiëerd heeft, terwijl hij alleen de toelichting en de opdracht veranderde." In verband hiermee brengt Huelsen eene vermelding op de kaart van Rome door Matham en van der Graft, 1625, omtrent eene kaart uitgegeven: „ante duo et triginta annos" en vraagt zich nu af of daarmee het bovengenoemd oorspronkelijk of een andere Nederlandsche copie bedoeld is.

Dan noemt Huelsen, l. cit. p. 27, in verband met het uiterst ingewikkelde vraagstuk van de dateerigen der perspectievische kaarten van Tempesta en Maggi onzen landgenoot Gotfried van Schayck [1],

[1] S. Muller, Fzn, in *Oud Holland*, XXV, p. 50: „. . . in het begin der 17e eeuw droeg ook de Utrechtenaar Goert van Schayck eene prent der St. Pieterskerk te Rome op aan den gezant der Aartshertogen bij het pauselijk hof."

Ik denk dat hiermee bedoeld moet zijn een prent of van Mattheus Greuter, of van Giovanni Maggi, die voor het eerst de nieuw-voltooide kerk afbeeldden, dus uit het jaar 1615 of kort daarna.

Voor eene uitgave door denzelfden Schayk zie ook *Göttinger gelehrte Anzeigen*, 1914, p. 276.

dien wij onder den geïtalianiseerden vorm: Goffredo de Scaichis aantreffen. Deze kaarten zijn uit het tijdperk: 1593—1625.

Van de kaart van Rome door Mattheus Greuter van het jaar 1618 noemt hij de copie, uitgevoerd door Matham en van der Graft, ook deze laatste zeer zeldzaam.

Vervolgens komt onze, ook door zijne teekeningen van intersante hoeken van Rome bekende landgenoot Lieven Cruijl ([1]) aan de beurt. Huelsen zegt van hem, l. cit., p. 27: „Nel 1665 poi, la casa di Piazza Navona porta sul mercato una pianta disegnata con un metodo nuovo, il cui autore è l'artista olandese Livino Cruyl. In essa la rete stradale è tracciata geometricamente, e vi sone segnate in alzato soltanto le fabbriche più notevoli, proprio come si fa anche nei giorni nostri in certe piante destinate all' uso dei viaggiatori. Il tracciato delle strade è a proiezione obliqua e dipende in gran parte dalla pianta del Tempesta. Che la pianta del Cruyl abbia incontrato il favore del pubblico, lo dimostrano le edizioni ed imitazioni, eseguite in Italia e fuori, che portano qualche volta la raccommandazione *très-utile pour les voyageurs*."

In de behandeling van al de tot nog toe bekende kaarten, stuk voor stuk, in den eigenlijken tekst van de zoo buitengemeen belangrijke studie van Huelsen komen verschillende bizonderheden voor, ook voor onze Nederlandsche cartographie van gewicht.

Zoo vermeldt de geleerde op p. 42 naar aanleiding van de kaart van het nieuwere Rome, door den archeoloog Pirro Ligorio gemaakt en het eerst in 1552 in Venetië uitgegeven, dat copieën van deze kaart niet alleen in het bekende werk van Braun-Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, maar ook in den atlas van Ortelius en in: *Illustrium Italiae Urbium Tabulae*, Amsterdam, Janssen, 1657 gebruikt werden. Van de archeologische kaart van denzelfde kan eene copie door den in Rome gevestigden Nederlandschen uitgever: Henricus van Schoel ([2]), in 1602

([1]) In GUALANDI, *Lettere*, II, p. 295 wordt naar aanleiding van 1676 vermelde Romeinsche gebouwen met de pen geteekend gezegd: „l'autore è Livinus Cruyl fiammingo, il quale è stato inviato dal Sig. Cardinale Langravio all' Imperatore."

([2]) Ik ken haast geen belangrijker bron voor de wetenschappelijke betrekkingen tusschen Italië en de Nederlanden in het einde van de zestiende eeuw dan de door Hessels, in Cambridge in 1887 uitgegeven brieven van Abraham Ortelius. Vooral de Belg Philips van Winghen, wien ik in mijn Sixtine Rome, London. Constable, 1911 zijn verdiende plaats als een der eerste beoefenaars der Christelijke archeologie heb trachten te geven, komt daar als schakel-man tusschen Noord en Zuid zeer gunstig aan het licht. Het geeft met een aantrekkelijk over-en-weer een duidelijk beeld van de wisselwerkingen, wanneer bijv. p. 410 sprake is van nieuwe uitgaven van Gijsbert van Veen, o. a. een portret van Muretus, op p. 411 de lof van paus Sixtus V verkondigd en kort daarna het bekende boekje van Battista a Porta over gelaatkunde genoemd wordt. Geheel „en famille" vraagt

gepublieeerd zijn (l. cit. p. 44 en p. 35, Aanm. 3), terwijl latere copieën (l. cit., p., 45) van dezelfde kaart voorkomen in: *Roma vetus ac recens*, door Alexandro Donati, Amsterdam 1695 en Rome 1725 en in den *Thesaurus Antiquitatum Romanarum* van Grevius, tom. III (1696), p. 176 seqq.

Jacobus Bos komt (l. cit., p. 45) als graveur voor van de in 1555 uitgegeven kaart van Pinardo: dat is het gezicht in vogelvlucht op Rome van den Janiculus. Dezelfde graveur is (l. cit., p. 52) op de in 1561 uitgegeven groote archeologische kaart van Perro Legorio vermeld: „Excuderunt Romae Michael et Franciscus Tramezine MDLXI. Jacobus Bossius incidebat"; zijn naam komt in die hoedanigheid ook op latere copieën voor, waarvan er een echter met: Antonius Bossius restituit.

De uit Utrecht geboortige Gotfried van Schaick verschijnt ons eerst (l. cit., p. 56) met zijnen verlatijnschten naam: Gotfridus de Scacchiis, als uitgever van eene kleine, archeologische kaart: *Roma antiqua*. Een andere kaart van hetzelfde soort, door Dupérac, moet (l. cit., p. 59) in Holland, in 1623 gecopiëerd zijn (eenig exemplaar in het British Museum).

Een Nederlandsch uitgever van prenten, die in Rome in zijn vak een groote rol gespeeld heeft: Nicolaas van Aelst, heeft zijn naam (l. cit., p. 63) op de in 1580 door Ambrogio Brambilla gemaakte, later vaak met aanvullingen herdrukte kaart van Rome.

Het belangrijkste stuk van de heele reeks is voor ons de reeds genoemde groote kaart van Rome 1,31 × 1,43 in 12 bladen van 41 × 36 waarvan het eenig bekende exemplaar voorkomt in de verzameling der Vaticaansche Bibliotheek.

De opdracht van (l. cit., p. 73) deze: Nova Urbis Romae descriptio luidt, links boven:

„Al molto magn.co et generoso Sig.re | il Signore Henrico di | Wyngaerden. | Io sono sempre stato di parere Mag. co Signor che | chi da

van Winghen aan Ortelius, aan Galle te willen zeggen, dat Jan van der Straet hem goede „chyre" gedaan heeft. Op p. 411 wil van Winghen een: „banquet vande Madalecke" om bij de liefhebbers in de gratie te komen. Ik heb daarbij aan een prent met een „dans" van dezelfde door Lucas van Leiden gedacht. Hij sluit in dezen op Kerstavond geschreven brief de groeten in van Vaccari, waarschijnlijk den bekenden Romeinschen uitgever van prenten, en van Franc. V. Casteele, zeker den schilder, dien de Italianen Francesco da Castello noemden.

Welnu, in die brieven komt, p. 409, ook in een adem met de andere uitgevers Lafréri en Duchet, een Henricus voor, die wel Henricus van Schoel zal zijn.

Prenten door Schoel uitgegeven zijn vermeld bij Lanciani, Storia degli Scavi di Roma, II, p. 29 en p. 188.

Niet onaardig voor onze vaderlandsche geschiedenis vond ik, Corsini 26. M. 27, een plan van het beleg van Haarlem, eerst door Lafréry in 1573, daarna in den winkel van Schoel in 1602 nog maar eens uitgegeven.

nel cospetto del mondo le sue fatiche, non | dovrebbe procacciarsi un protettore, perché l'hab | bia a difendere da l'invidi morsi, et inalzar la bassez | za loro con parole, e con minacce avenga che si | l'opera in se stessa non vale, non possi esser bastante | la lingua di Cicerone ne la spada di Cesare, ricer | candosi a un opera che sia lodevole ch'ella senza | altra difesa per se stessa il vaglia. Ma si deve per | mio giudicio raccommandar l'opera ad altri o per | pagar qualche obbligo o per contrahere et stringere | qualche amicitia. Questa ultima cagione mi ha messo a dedicare alla Sig.ria vra.questo ritratto | di Roma essendo la mia fatica la quale | per questo effetto consecrando a la V.S.ria le | bacio le mani. | Di Leyden alli 2 di IXbre 1593 | D.V.S. ria affmo. Serv. | Timanno di Veen."

(Beneden rechts): „Roma que(m)admodum hodie ornata va | riis antiquis et novis obeliscis colonnis | et aedificiis videtur. Ao. 1593."

Ik geef den tekst van deze opdracht in zijn geheel, omdat het altijd aardig is weer een bewijs te hebben hoe wèl onze voorouders zich van de Italiaansche taal wisten te bedienen en dan omdat men aan de hand van de daarin vervatte gegevens allicht bij ons iets meer omtrent de omstandigheden, die deze kaart voortbrachten, bijeen kon brengen. Veel hoop heb ik niet dat ten onzent een ander exemplaar van deze kaart voor den dag kan komen; ik oordeel zoo naar den ongunstigen uitslag van een rondschrijven dat ik, bij de voorbereiding van mijne uitgave van de kaart van Greuter aan daarvoor in aanmerking komende Nederlandsche wetenschappelijke instellingen richtte.

Ook al blijft deze nieuwe oproep zonder gehoor, mogen wij het als een feit van belang op-zich-zelf beschouwen, dat nog voor het einde van de XVIde eeuw in ons vaderland een kaart van Rome in zulke afmetingen uitkwam. Ik moet dan altijd weer aan Hooft denken, die er eene aansporing in kan gevonden hebben.

De nadere aanwijzing omtrent Gotfried van Schayck op de kaart van Maggi, luidt (l. cit., p. 79): „Si stampano in Parione | a S. Tomasso da Gottifredo | Scaichi fiamengo al insegna | del Aquila negra l'Anno | 1630" en de opdracht (l. cit., p. 80): „Al Rev.mo Pre. Mro.del Sac. | Pal. Apostolico | Fr. Nicola Riccardi | dell' ord. de Predicatori | Gottifredo Scaichis D. D. D."

Heel merkwaardig is ook het copiëeren van de perspectievische kaart van Mattheus Greuter — welk oorspronkelijk in 1618 uitkwam en door hare juiste afmetingen en duidelijke voorstelling toongevend werd

voor alle latere kaarten, daaronder in de eerste plaats die van Falda — in de Nederlanden, in het „Jubeljaar": 1625.

Van de oorspronkelijke kaart zijn maar twee exemplaren bekend, beide zeer donker van grond geworden, de eene sterk beschadigd, zoodat het heel wat voeten in den aard zal hebben, ook met de hulp van den voortreffelijken photograaf die in Rome dergelijk werk ten bate van de wetenschap verricht, een behoorlijk cliché te krijgen voor mijne reproductie. De copie kent Huelsen slechts in een exemplaar, waaraan dan nog de zijdelingsche kolommen in letterdruk ontbreken, in het Cabinet des Estampes in Parijs. De graveurs zijn (l. cit. p. 85) Jacob Matham en Justus van der Graft, de plaats van uitgave is blijkbaar Haarlem, de uitgever is: Rombout van den Hoye en op de kaart komt een epigram voor van: J. A. Bannius Harlem(ensis).

In nauwelijks meer dan een kwart eeuw kwamen dus bij ons twee kaarten van Rome uit, die vooral aan de belangstelling voor het toen moderne Rome gediend moeten hebben. De copie naar Greuter heeft zeer vroeg de voorstelling van de voltooide Sint Pieterskerk, zooals die haar plaats in het stad-beeld van Rome innam, aan onze intellectuels van die dagen voor oogen gebracht. Als men dus wil spreken over Italiaansche invloeden op de beschavingsgeschiedenis van de Gouden Eeuw kan het zeer suggestief werken eens een lantarenplaatje naar die kaart nieuw licht te doen ontsteken, bij wijze van tekst en uitleg op hun kennis-van-Rome toen.

Van eene dergelijke belangstelling gaven ook de door Huelsen (l. cit., p. 92—93) aangegeven copieën van de kleine kaart van Falda (pontificaat van Alexander VII) in onze landen een hernieuwd bewijs:

b) A Amsterdam | chez Jean Covens et Corneille Mortier | Géographes.

f) Delineatio Romae veteris ac novae auctore Jacobo de la Feuille, Amsterdam.

J. A. F. ORBAAN.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN
TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



AATSCHAPPIJ VOOR BEELDENDE KUNSTEN ✠ DE SCHILDERKUNST DER AMSTERDAMSCHE VROUWEN. Er is eene *psychologie* der vrouw — er worden zelfs boeken over geschreven, b.v. door niemand minder dan Heymans, — doch is er ook eene *aesthetica* der vrouw? In het bijzonder eene picturale schoonheid, die typisch vrouwelijk is? — Stellig! Wie deze tentoonstelling aandachtig beschouwd heeft, zal duidelijker dan ooit te voren hebben gemerkt, dat de vrouwelijke psychologie de aesthetica doordringt, van af de poppen van Lizzy Ansingh, die alphabetisch de rij der 31 Amsterdamsche kunstzusters opent, tot aan de miniaturen van Elsa Woutersen—Van Doesburgh, die de rij sluit. Zoo goed als van ál het tentoongestelde. Een ruiterstuk of stadsbrok in den geest van Breitner zal men er niet vinden, noch een zee van Mesdag of een landschap van Jacob Maris. Macht en verhevenheid van houding, diepte van psychologisch besef, breedheid van gebaar en grootheid van opvatting, — men zal ze tevergeefs zoeken... Maar liefelijkheid van gemoed, bekoorlijkheid van doen, verfijning van smaak in vormen en kleuren, tot zelfs een behaagzucht, die ook voor den meest critischen bijna onweerstaanbaar is, ze stralen u tegemoet van de wanden der zalen van dit patricische huis. Salonkunst? — Ja, in de beste beteekenis.

Stel u slechts de pastelportretten voor van Therèse Van Duyl—Schwartze — door het stilleven van kop en zwaard, waarin weinig van de gruwelijke romantiek stak van Salome en Johannes in de grijze pasteltoon, is zij niet typisch vertegenwoordigd —; daarnaast kleurige poppen-allegorieën van Lizzy Ansingh, bloemstukken van A. C. van den Berg, stillevens van Coba Ritsema, J. Surie en B. Westendorp—Osieck, voorts (in een daarvoor beter geschikt milieu) enkele miniatuurportretten van E. Woutersen—Van Doesburgh en de fijne en geestige teekeningen van Nelly Bodenheim, — dan bevindt ge u tegenover een salonkunst van eersten rang èn van typisch vrouwelijken aard. Men ontmoet ze in onze huizen nog veel te weinig!

De invloed van de Amsterdamsche Academie is onmiskenbaar; doch daarnaast ook de persoonlijke toon van mevr. Van Duyl—Schwartze. De meesten hebben zich echter min of meer van het academische weten te bevrijden, terwijl zelfs de directe leerlingen van de gevierde portretschilderes, of van Lizzy Ansingh, eigen wegen wisten te bewandelen.

Het diepste werk acht ik dat van Coba Ritsema. Het groote Stilleven met Parasol heeft een pracht van kleur, die niet uitlaait, maar van bedwongen gloed is. Het Sojapotje is een vlotte en welgelukte studie van intiemen aard. Doch sterker en dieper, waarin het spontane van het eerste ontwerp in de doordringende uitvoering niet heeft geleden, maar nog aan wezenlijkheid heeft gewonnen, is het derde Stilleven (44). Kon zij ons nog meer dergelijke bezonken schoonheid geven!



ARTI ET AMICITIAE ❧ GROEPENTENTOONSTELLING ❧ Weer een nieuwe groep! Een elftal leden komen voor den dag elk met een reeks schilderijen, studies en schetsen in olieverf, die werkelijk een denkbeeld vermogen te geven van hun talent. Als aesthetische vertooning wint zulk een tentoonstelling onmiskenbaar aan waarde.

Er zijn echter schilders, wier werk geen nieuw licht ontvangt en ook geen innerlijke vernieuwing toont. Heyl en Nakken blijven bij het oude. In het banale van Nakken's boerderijen en landschappen, waarin zijn paarden een zekere populariteit genieten, ziet men althans iets gemoedelijk romantisch.

S. Garf komt moeilijk uit het academische los. Er is in zijn werk dikwijls iets van een modelstudie, een z.g. act, waarin geen ziel leeft. Baby (3) en Portret (4) leven het meest en beroeren het aesthetische bóven de realiteit. Dat bereikt hij nauwelijks in het Japansche Beeldje (7). Het beste is zijn stilleven met Doodskop (8).

Hoynck van Papendrecht biedt aangename verrassingen in zijn vele studies Er zit de romantiek van het reizen in. De uitheemsche natuurstemming is in de olieverfschetsen even genoteerd, in 't bijzonder in Bergstudies (28), Winter in Pontresina (27). Geestig en fijn zijn de kleur- en stemmings-notities uit het Park van Versailles (in 't bijzonder 32, 35—38).

Als Ter Meulen eens den kunsthandel en het daardoor gekweekte publiek kon vergeten! Als hij eens de groote vlucht van zijn geest in dat prachtige natuurmoment, houthakkerij (45) genaamd, kon voortzetten! Wat zouden wij hem bewonderend nastaren, waar hij de hoogte van Mauve en Jacob Maris nadert. Wij denken ook aan zijn stemmigen Avond (46). Veel van zijne grazende schapen en ander maakwerk vergeten wij liever.

H. Meyer vereenigt moderne gevoeligheid met onderwetsche degelijkheid van schildering, zoowel in portret als landschap. Er zit zelfs iets primitiefs in. Het portret van een beeldhouwer heeft in zijn vlakheid een nerveuze spanning die van ónzen tijd is. In een fijn uitgewerkte, analytische uiteenzetting, der plans van een landschap (47), vooral van den horizon, waast door de regenstemming moderne weemoed. Een stilleven van Tube en Fleschje is geestig en fijn. Maar daarnaast in veel ander werk hardheid en strakheid van kleur en lijn, iets kunstmatigs en ongevoeligs. Hij is nochtans een figuur van beteekenis.

A. F. Reicher heeft bij hem vergeleken iets argeloos' en ongekunstelds, dat in 't bijzonder in een paar stillevens, die mooi van kleur zijn (92, 98), gunstig werkt. Intusschen is ook o. m. een stadsgezicht (90) een aardige notitie. Daarnaast veel minderwaardig werk.

Georg Rueter heeft eene zekere reputatie als portretschilder. Er is een academisch knap Mansportret (102), dat evenwel weinig boven de realiteit uitgaat. Zelfs in portretten hebben we recht te vragen naar de persoonlijkheid van... den schilder. Andere portretten zijn in dat opzicht gevoeliger, maar missen spontaneïteit. Zij zijn door veel moe gepeuter eerder leeger dan voller geworden.

E. R. D. Schaap werkt met onvermengde kleuren, die schril en verward aandoen, — terwijl de natuur en het zieleleven vol zijn van tusschenkleuren, tinten, schakeeringen, die vloeiend en harmonisch eene stemming verzinnelijken. Hij pointilleert niet, werkt zelfs op naïeve wijze in ouden trant, doch zonder schoolsche techniek. Soms straalt er uit zonnige stukken een blijde bekoring, maar over 't algemeen blijft iets hards en ongevoeligs over, dat eer beneden dan boven de natuur staat. Het eerlijke van dit werk zal misschien tot het hoogere voeren.

Door het academische heen van N. v. d. Waay schijnt het leven, en dat is reeds een verdienste. De concertpauze (129) b.v. is vol levende caracteristiek. Hetzelfde geldt de universiteits-aula (127), al is dit werk veel gedwongener. En een Duinlandschap (133) is niet slechts mooi van kleur, maar ook zuiver gestemd op natuurgevoel. Het professorale, dat veel van zijn ander werk aankleeft, is dikwijls een beletsel tot spontaneïteit.

Den zoo hoogstaanden etser Willem Witsen had men moeten waarschuwen zijn naaktfiguren niet aan den toets der rechtvaardige critiek bloot te stellen. Zijn grauwe kleur is door en door onaesthetisch en ook als peinture zijn deze proeven gebrekkig. Deze onbehagelijke kleur doortrekt ook enkele zijner

bloemstukken, in stijve vazen stijf opgesteld; doch met genoegen zien wij de schoonheid der bloemen daarboven uitgaan. Er zit wel stijl in en karakter, en zelfs in enkele, b.v. de Azalea (149) en Afrikanen (150) een fijnheid en bevalligheid, die aan bloemen psychische schoonheid verleenen.

D. B.

MUSEA & VERZAMELINGEN



AANWINSTEN RIJKSMUSEUM ✠ DE ZEVEN WERKEN VAN BARMHARTIGHEID ✠ De uitbreiding der collectie in het Rijksmuseum door aankoop moest in de laatste jaren onder den druk der tijdsomstandigheden wel matig zijn. Het meest was de aanwinst dan ook op bruikleen of schenking aangewezen. Zoo kwam in het Rijksmuseum — 't is nu aldra twee jaar geleden — het bruikleen van N. N. met een twaalftal schilderijen en teekeningen, bevattende vier Van Gogh's, drie Toorop's twee Verster's, een Van Rysselberghe, twee Gestel's en een Mondriaan, de moderne afdeeling aanzienlijk verrijken. Want Toorop, Verster en Van Rysselberghe werden er tevoren nog voelbaar gemist — vooral de twee eerste, Hollanders — terwijl door de werken van Gestel en Mondriaan, als proeven van het tegenwoordige streven in onze schilderkunst, het overzicht der Modernen nog wat uitgebreid werd. Bovendien stond dezelfde bruikleengever (een scherpzinnig en geestdriftig kunstijveraar, in ons land welbekend) een merkwaardige collectie klein-plastiek af, die voor 't meerendeel bestond uit beeldjes van Mendes da Costa.

Nadien kwamen van andere zijden nog binnen twee levensgroote meisjesportretten ten voeten uit, in waskrijt geteekend door Toorop, als bruikleen en, als geschenk: een Jacob Maris, van bijzondere kwaliteit.

Er is echter een aanwinst van meer recente datum, waarvan ik hier in 't bijzonder gewag wil maken — een aanwinst voor de afdeeling oude kunst, of nader nog, voor de verzameling Primitieven. En niet door schenking of bruikleen werd deze verkregen, maar, gelijk voor enkele jaren het mansportretje van Frans Hals, met steun der Vereeniging Rembrandt, door aankoop.

Het is een schilderij, afkomstig uit de St. Laurentskerk te Alkmaar, waar het sinds eeuwen zijn plaats had gevonden, maar aan zijn oorspronkelijke bestemming reeds lang was vervreemd geraakt. Eigenlijk bestaat het uit zeven schilderijen, die, onderling door omlijstingen afgesloten, samengevat werden tot een zeer langwerpig geheel. De zeven werken van barmhartigheid stellen ze voor in even zooveel afzonderlijke tafereelen. Het is kunst uit 1504, in gothische cijfers gejaarmerkt op 't basement van een zuil in het tweede stuk van de reeks, dat tot onderwerp heeft „de dorstigen lafenis brengen". De zeven werken van barmhartigheid zijn veraanschouwelijkt in de onderscheidene praktische uitoefening dier christelijke deugden, dus naturalistisch verbeeld. Daarmee zijn die schilderijen reeds uit kunsthistorisch oogpunt belangwekkend, want ze kenteekenen de wending in de ontwikkeling van het gewijde naar het profane onderwerp in het zelfstandige schilderij. Omstreeks dien tijd toch van het begin der 16de eeuw, nog mèt en nà Quinten Massys, begonnen de schilders hun aandacht steeds meer te vestigen op het daadwerkelijke leven met zijn oneindigheid van karakteristieke bijzonderheden. En bij dat eerste opmerkzaam rondkijken trof hun uiteraard het meest wat sterk-saillant is in de uiterlijke verschijning, het fel-expressieve in gelaatswezen en gedaante van den mensch. De natuur werd hun een wereld van verrassingen. Alle onderdeelen of bijzonderlijkheden waren hun gretig oog het beturen waard. Zoo is op de aanbidding der drie Koningen van Geertgen, in 't Rijks-

museum (dat wel nà het Zoenoffer zal geschilderd zijn) reeds van bijzondere beteekenis de uiterste en kostelijke detailverzorging van voorwerpen, die alleen voor den stilleven-schilder zoozeer de opmerkzaamheid waard konden schijnen. Ook op dit Alkmaarsche schilderij ziet men een liefdevolle aandacht aan allerlei kleinigheden gewijd.

Nà Quinten Massys, Marinus van Roemerswaele, die reeds in charges verviel bij het uitbeelden van woekeraars en geldwisselaars, met hun door hebzucht geteisterde gelaatsmaskers en hun spichtige graaihanden; dan Jeroen Bosch, die in zijn grillige verdichtselen wel de meest fantastische gedaanten van menschen en dieren doet rondspoken, maar deze toch altijd formeert als organische wezens die werkelijk bestaanbaar kunnen lijken En daarna, al weer verder in de ontwikkeling van het profane schilderij: Breughel in Vlaanderen en nog wat verder, in de eerste helft der 17de eeuw, Van de Venne in Holland.

Met dit Alkmaarsche schilderij hebben we dus een zeer vroeg verschijnsel van den groei uit de primitieve, gewijde kunst naar het genrestuk. Voor dezen onbekenden schilder, héél in het begin van 1500, was blijkbaar het stichtende onderwerp van de christelijke deugden reeds een welkome aanleiding om zijn naturalistischen zin in praktijk te brengen. Want het is duidelijk, dat hij ruimschoots heeft uitgepakt van zijn bevindingen uit de levende werkelijkheid onder zijn oogen. De schilderijen geven niet alleen een natuurgetrouw beeld van een hollandsch straatje of pleintje, van de huizen met hun trapgevels, luifels en pothuisjes, van de inwendige inrichting der woningen, maar ook van het dagelijksch gemeenschapsleven uit dien tijd, met al zijn bijzonderheden en opmerkelijke verschijningen. Wel blijft het onderwerp stichtelijk en is er zelfs een opvallende ingetogenheid in houding en gebaren der menschen, maar ze hebben niettemin allen den schijn uit het dagelijksch leven als 't ware te zijn geconterfeit. Al die vreedzame weldoende burgers met hun minzaam voorkomen en plechtig optreden, al die wanstaltigen en haveloozen, door de ellende van hun bestaan geabrutiseerd, ze lijken onmiddellijk uit de werkelijkheid gelicht. De laatsten vooral zijn merkwaardig straf getypeerd. Het moeten bekende straatfiguren zijn geweest uit dien tijd, die de algemeene opmerkzaamheid tot zich trokken, en ook den schilder voor zijn onderwerp bijzonder boeiden: de vrouw met haar water-



NEDERLANDSCH MEESTER 1504: De dorstigen laven (uit de Zeven Werken van Barmhartigheid). Rijksmuseum, Amsterdam.

hoofd en op krukken, de man met zijn vergroeide beenen en horrelvoeten schuifelend en kruipend over den straatvloer, de landlooper met zijn reusachtig maar verbogen lichaam en glad geschoren kop. Het zijn allen menschelijke wezens, zeer verschillend van stand, ieder met zijn afzonderlijk leven en die onder deze omstandigheden verschillende aandoeningen ondergaan. In het tafereel dat voorstelt „de vreemdelingen herbergen" zijn de binnengehaalde gasten werkelijk vreemdelingen, door den schilder zich voorgesteld als menschen met een voor de omgeving uitheemsch gelaatstype, wat schuw onder de gastvrije bejegening van die brave burgers. Merkwaardig voor de opvattingen en zeden van dien tijd is het tafereel waar de gevangenen, die in het blok zitten of wel barbaarsch in boeien geklonken zijn, kunnen losgekocht worden — merkwaardig ook voor den geest van deze christelijke deugd, waarbij het gevangenwezen als een brute gewelddaad op de vrijheid van den mensch schijnt ondersteld te zijn.

Maar al die weldoende menschen, die den schilder wellicht particulier bekend waren — want 't zijn zoovele portretjes — worden steeds begeleid door Christus met zijn traditioneel gebaard aangezicht; bij „de dooden begraven" verschijnt hij in de wolken met den aardbol onder zijn voeten en geflankeerd door twee engelen. Ons kan die telkens weerkeerende figuur toeschijnen een gedwongen fraaiïgheid bij dit waarschijnlijk voor de kerk bestemde schilderij. Voor dien tijd echter had het goddelijk woord: „wat gij den minste mijner hebt aangedaan, dat hebt gij Mij aangedaan" bij iedere daad van naastenliefde nog zijn ingrijpende beteekenis (¹). Zoo is dit een naturalistisch werk van kinderlijke innigheid en devoten zin. Het is primitief in de uitbeelding, die verhalend genoemd kan worden, maar dan tevens scherp karakteriseerend, al blijkt de schilder niet steeds een meester in de vormbeheersching. De teekening kan onbeholpen nog zijn, een houding is wel eens verwrongen, maar soms is in massale lijning een vorm, den stand van een figuur vastgesteld op eene wijze, die den Boeren Breughel reeds doet voorgevoelen.

De schildering is dun als gemeenlijk in dien tijd, toen ze nog geen wijdere strekking had dan de beelden te kleuren. Maar hoe sober dan ook opgestreken, is de kleur toch niet schraal! Ze is kernachtig en rijp, klankrijk zelfs in het vaste steenrood en het broeierig olijfgroen, ze is rijk aan de teedere schakeeringen, die de specifiek hollandsch tonalistische kleur kenmerkt.

Het is onwaarschijnlijk, dat de schilder al heeft gestreefd naar atmosferische uitdrukking, zooals zijn nakomelingen die verstonden; duidelijk echter is het, dat hij zich niet vergenoegde met het accuraat afteekenen van die huisjes, maar ze ook fijn observeerde als verschijningen van kleurigheid in de open lucht. En dezelfde rust en kalmte, die hier is uitgedrukt in het buitenlicht, vinden we terug in een binnenkamer, waar zieken verpleegd worden. Het straatje en het interieur, het is van denzelfden intimiteits-geest doortrokken; ook hierin is dit werk naturalistisch, dat de schilder het stadje, waar hij veel omwandelde, uitbeeldde van uit een persoonlijke genegenheid, dat hij een stemming van huiselijkheid verbond aan de properheid en orde van een binnenkamer. Daardoor heeft ook dit

(¹) Op een schilderij in het Antwerpsche Museum, eveneens de zeven werken van barmhartigheid voorstellend (No. 680), komt ook op ieder tafereel de Christusfiguur voor. De overeenkomst van dit werk met het onze is bij nadere beschouwing geringer dan zij even lijken kan. Eerstens heeft het een meer Zuid-Nederlandsch karakter, en is het mogelijk iets vroeger. Maar ook in de opvatting en de innerlijke gezindheid is er verschil. Het staat in de voorstelling meer buiten het dagelijksch leven. De Christusfiguur is hier in het tafereel der handeling sterk overheerschend, terwijl ook bekende Heiligen, nadrukkelijk genoemd, aan het christelijk liefdewerk deelnemen. Het is minder naturalistisch.

primitieve werk reeds het beminnelijke, dat we vinden bij de hollandsche binnenhuisschilders ruim honderd jaren later.

Wat nu den meester betreft — de geleerden moeten daarnaar nog aan 't zoeken blijven. Jacob Cornelisz. van Oostsanen werd daarvoor al eens genoemd, en ook Cornelis Buys. Beide attributie's zijn echter niet houdbaar [1]. Zeker evengoed kan dit werk in de omgeving worden gebracht van Jan Mostaert, en er zijn in de nabijheid enkele schilderijen van primitieve anonymi geplaatst, die in die richting te groepeeren zouden zijn met dezen onbekende. Zoo ongevéér dan nog maar, want er is ook al weer onderscheidenheid, waarop ik hier, als noodeloos, niet verder wil ingaan.

De toestand van het schilderwerk is, behoudens het tafereel met de begrafenis der dooden, waar de figuren grootendeels gesleten en daarna overschilderd zijn, nog al bevredigend. Wel zijn er aan den bovenkant van enkele paneelen zeer gehavende plekken, verder wat schrammen en andere kwetsuren, maar over 't algemeen is het schilderwerk in zijn edelste deelen vrijwel intact gebleven.

De restauratie, zoo die ondernomen wordt, zal zich hoofdzakelijk te bepalen hebben tot een schoonmaak en verder tot een zeer behoedzame maar uiterst karige behandeling van slijtingen en vuile plekken, waar die voor het aspect al te storend zijn. Ook om de verdere beveiliging van dit belangrijke vroegnederlandsche werk mogen we de berging in het Rijksmuseum toejuichen. Het is daar minstens even goed op zijn plaats als in de kerk te Alkmaar, waarvan het toch niet een onafscheidbaar deel uitmaakte, en waar — indien het oorspronkelijk, ten tijde van de katholieke eeredienst, daarvoor geschilderd mocht zijn — het toch sinds lang in een vreemd millieu was terecht gekomen.



NEDERLANDSCH MEESTER, 1501: De hongerigen spijzen (uit de Zeven Werken van Barmhartigheid). Rijksmuseum, Amsterdam.

W. STEENHOFF.



---

[1] In het eerste tafereel staat op een steenen trapleuning een leeuwtje met wapenschild, waarop dit monogram :



INHOUD VAN DEEL XXXIV

(ZEVENTIENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1918)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

(*) Boven deze bijdrage werd, bij vergissing, het opschrift „Tentoonstellingen" geplaatst.



Boek-, Courant- en Steendrukkerij v/h G. J. Thieme, Nijmegen.